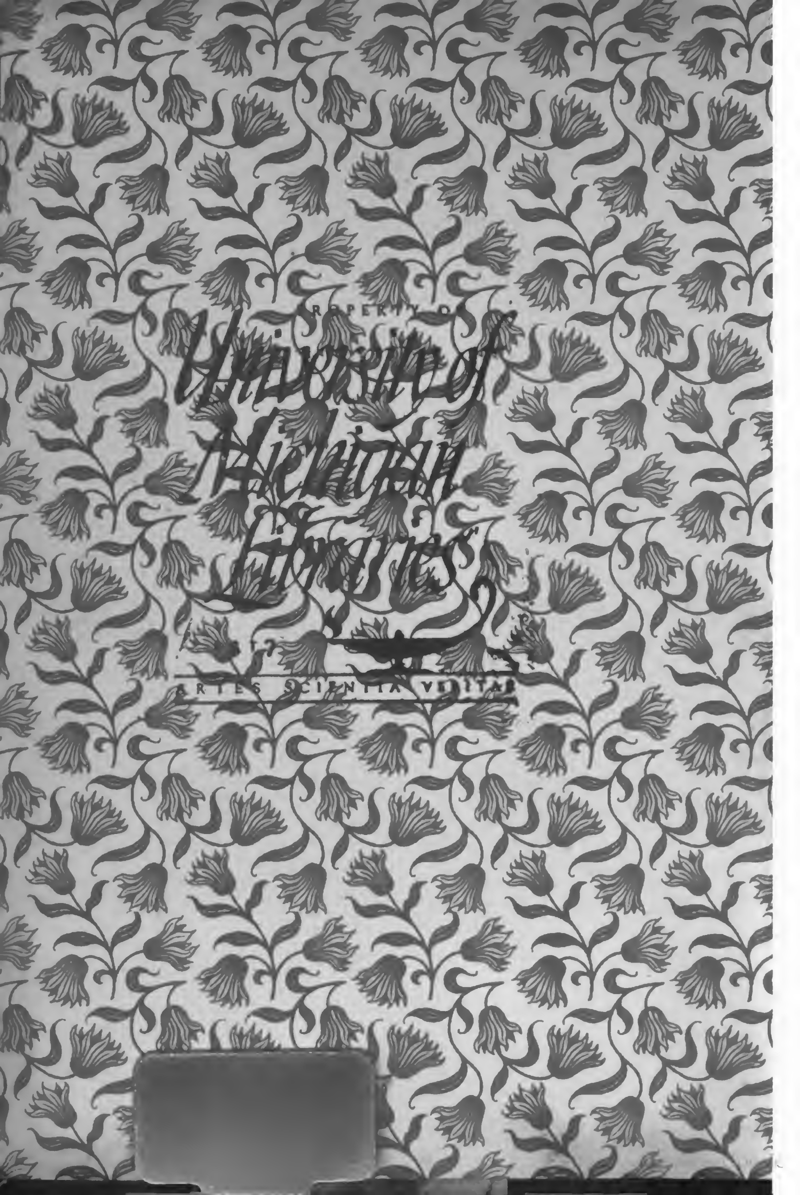


Studien und Charakteristiken

Josef Bayer



PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
ARTES SCIENTIA VERITAS



Bibliothek
Deutscher Schriftsteller
aus Böhmen.

Herausgegeben

im Auftrage der

Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen.

Band XX.

Josef Bayer, Studien und Charakteristiken.

Prag 1908.

J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung.

(Josef Koch.)



Porträtbüste des Verfassers,

modelliert von Josef Kassin im Jahre 1897.

Studien

und

Charakteristiken.

Dramaturgisches und Erinnerungen
an Persönlichkeiten

von

Josef Bayer.

Mit der Reproduktion einer Porträtbüste des Verfassers.

Prag 1908.

J. G. Calve'sche k. u. k. Hof- u. Universitäts-Buchhandlung.
(Josef Koch.)

Druck von Carl Bellmann in Prag.

Vorrede.

Neuerdings hat sich wieder die hochzuverehrende Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen geneigtest veranlaßt gefunden, mir die seltene Gunst der Veröffentlichung eines zweiten Essaybandes nach meinem „literarischen Skizzenbuch" (1905) für die „Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen" zu gewähren. Ich weiß diese außergewöhnliche literarische Anerkennung aus meiner Heimat her in vollster Dankbarkeit zu schätzen. Es ist dies mehr als Ausdruck der Pflicht: es ist die starke Gemütsregung des zuletzt wohlgewürdigten Greises, der im höchsten Alter solche Ehrung um so inniger empfindet. Und um nun gleich den nächsten Dank mitzuerstatten, spreche ich diesen Seiner Magnifizenz, dem Herrn Rektor Prof. Dr. August Sauer hier aus, der inmitten seines anstrengenden Rektoratsamtes noch auch die Drucklegung dieser Publikation sorgsamst überwachte.

Der Inhalt des vorliegenden Buches ist — abgesehen von den Gedenkblättern im Anhang — durchaus dramaturgisch geraten. Dies erklärt sich aus der Ansammlung des Stoffes in dieser Richtung während meiner Wiener Arbeitstage im Zeitungsdienst. Dennoch hatte die Beschäftigung mit dem Theater trotz langer Dauer für mich nur eine übergängliche Bedeutung; freilich war es ein Übergang, aus dem schwer herauszukommen war. Um diese seltsamen Zustände in reinlicher Sonderung darzulegen, muß ich hier einen autobiographischen Exkurs einfügen.

Mein später Eintritt in Wien im Herbst 1871 — anläßlich meiner Ernennung zum Professor der Ästhetik an der technischen Hochschule — war für mich eigentlich ein Wagnis: der Beginn ein unsicheres Hinschreiten auf fremdem Boden. Vorerst konnte ich mich auf mein literarisches Vorleben gar nicht berufen. Die Kunde von meinen in einem (trotz redlicher Anstrengung) unwirksamen Prager Verlag erschienenen Büchern: „Ästhetik in Umrissen" und „Von Gottsched bis Schiller" war höchstens in eingeschränktem Maße hierher gelangt; als Schriftsteller verfügte ich denn hierorts über kein giltig erachtetes Reifezeugnis. So mußte ich mich denn drein finden, in Wien ohne Voraussetzung neu anzufangen, als ob ich vorher nichts geleistet und nichts geschrieben hätte — ein seltsamer Neuling von bereits 44 Jahren!

Und wie stellte sich für mich überhaupt die Situation? Es war ursprünglich meine Absicht, zunächst an den Lehrberuf anknüpfend, mich auch schriftstellerisch zu betätigen, also auf kunstwissenschaftlichem Felde. Dies war aber leichter gedacht, als direkt ausführbar. Ich hatte nur allenfalls ein bißchen halbdunkle Tradition als Literaturhistoriker für mich, und diese mußte mir weiter helfen.

Gleichzeitig mit der Anzeige der mir verliehenen Professur in der „Wiener Zeitung" (im September 1871) traf noch nach Prag hin ein Telegramm der Zeitung „Die Presse" an mich ein, mit der Aufforderung für dieselbe das Burgtheater-Referat an Stelle Ludwig Speidels zu übernehmen. (Dieser war von der „Presse" hinweg für die eben begründete „Deutsche Zeitung" gewonnen worden, um dann beiläufig nach einem Halbjahr endgiltig zur „Neuen freien Presse" hinüberzutreten.) Ich ging nicht gleich auf den Antrag ein. Mir schien vorerst eine Ablenkung von meinem

allerdings kärglich besoldeten Lehrfach bedenklich. Endlich ließ ich mich — aber erst im Februar 1872 — dennoch überreden, jenes journalistische Geschäft anzutreten: gegen mein ursprüngliches Programm. Und welcher Beweggrund bestimmte mich hierbei? Er lag doch wieder in meinem Lehramt, so fern dieses an sich der Zeitungsschreiberei stand. Einige Studienreisen nach Italien — es wurden dann deren sieben, in den Schul- und Theaterferien unternommen — waren mir ein unabweisbares Bedürfnis; als Theaterreferent erschrieb ich mir die Kosten dafür, die aus meinem Professorsgehalt nicht bestritten werden konnten. Inzwischen häuften sich wohl die Referatspflichten. Zum Burgtheater kamen das Stadttheater Laubes hiezu und alle wichtigeren Gastspiele an anderen Bühnen. Meine damals noch ausgiebige Arbeitskraft fand sich mit dieser Aufgabe ab, ohne daß die Rücksicht auf meine Lehrpflicht darüber im geringsten beeinträchtigt worden wäre.

Allerdings stand der Aufwand der Mittel, den ich journalistisch für meine wissenschaftlichen Bestrebungen aufbot, in keinem Verhältnis zu dem sehr mangelhaft erreichten Zweck. Bei der ungünstigen Seitenstellung meines Fachs an der technischen Hochschule und dem Überwiegen der rein praktischen Tendenzen daselbst war mein Lehr-Erfolg — außer der mir unvergeßlichen Beteiligung der wenigen eifrig ernstesten Hörer — entmutigend gering. Dennoch harrte ich pflichtgetreu aus, bis endlich anläßlich der Feier meines achtzigsten Geburtstages meinen langjährig unablässigen Bemühungen im Lehramt durch die mir so wertvolle Begrüßung Sr. Magnifizenz des Rektors Herrn Oberbaurat Karl Hohenegg, die auszeichnende Adresse des Professoren-Kollegiums unter Vortritt des Dekans der Bauschule Professor Karl Mayreder — und bald darauf besonders durch das entscheidende Eintreten Sr. Exzellenz des Herrn

Unterrichtsministers Dr. Gustav Marchet an allerhöchster Stelle eine ungemein ehrende Genugtuung zu teil wurde. —

Vielleicht habe ich zwischendurch außer dem Hörsaal und in anderer Richtung, nicht als Dozent sondern als Journalist, doch auch etwas gelehrt, was einige Beachtung verdiente. Daraufhin lege ich denn dieses Buch dem kundigen und wohlwollenden Leser vor. Wohl übte ich an Ort und Stelle gleichfalls keinen erheblichen Einfluß aus mit meinem Betrieb der Theaterkritik: es war eben ein Schicksal der Feder. Ich verfügte nicht über den flotten Feuilletonstil; für Wien insbesondere fehlte mir die Gabe des Witzes. Meine Aufsätze waren eher Bruchstücke eines Buches, als resolut herausgeschriebene Zeitungsartikel. Vielleicht sind aber dieselben, wenn auch als Fragmente, dennoch in einem gewissen Sinne buchfähig. Ich beschränkte mich in der Auswahl für diesen Band nur auf das literarisch Bedeutende, von wo aus die Beurteilung doch leichter ins prinzipiell Zusammenfassende sich hinaufleiten läßt, was ich auch in den Essays des zweiten Abschnitts: „Literatur und Theater" versuchte. Es sind dies weitergeführte Betrachtungen, die über die Zeit meines pflichtmäßigen Theaterbesuchs, der im Jahre 1883 aufhörte, hinausgehen. Die ungeheure Besprechungsmasse über das laufende Repertoire, die sich während meines kritischen Amtes anhäufte, ließ ich mit Fug und Recht bei Seite, und holte sie nicht aus dem Hades der alten Zeitungsmakulatur heraus. Dies gehört, so ehrlich auch darin geurteilt sein mag, dem literarischen Opfer für den Tag an.

Ich hielt im journalistischen Dienst, der schließlich für mich eine Erwerbsfrage war, da meine lehramtliche Stellung bis dahin nicht vorrückte, elf Jahre stand. Endlich veranlaßten Gesinnungsgründe meinen Austritt: jenes starke Motiv, das in verschiedenen Lebenslagen, ohne weitere Erwägungen und Bedenken, für mich stets unbedingt ent-

scheidend war. Mein letzter Artikel für die Zeitung (vom 3. Juli 1883) legte den Lesern in Kürze Rechenschaft ab über die Art, wie ich mein kritisches Geschäft erfaßt und betrieben:

„Mein Verhältnis zum Theater, dessen Besprechung mich diese elf Jahre über beschäftigte, war eigentlich ein abstraktes: nur von dem jeweiligen Sperrsitz aus lernte ich diese Welt des Scheines kennen, die das öffentliche Interesse in Wien so sehr beschäftigt. Diese objektive Distanz der Seh- und Urteilsweite vom Sperrsitze aus hielt ich stets inne; die Personalien des Bühnenwesens blieben mir gänzlich fern. Daß ich es in dieser geraumen Zeit vielen nicht recht getan, begreift sich wohl. Den Schauspielern gegenüber kein allzuscharfer Tadler, aber auch kein enthusiastischer Lober; in grundsätzlichen dramaturgischen Fragen oft polemisch, gegen die mittelmäßige Theaterschriftstellerei wenig nachsichtig — wie sollte ich bei diesen Eigenschaften nicht Schmoller und Groller und auch solche gefunden haben, die mich vornehm-gereizt ignorierten? Dem allen habe ich wenig nachgefragt; schließlich bin ich mir dessen bewußt, eine gute Summe Bildung, Arbeit und Überzeugung in dieses Amt gelegt zu haben, und scheide aus demselben mit reinem kritischen Gewissen."

Wohl wäre es für mich ratsam gewesen, die Beschäftigung mit dem Theaterfeuilleton schon weit früher aufzugeben, wenn es nur sonst die äußeren Bedingungen meiner Existenz zugelassen hätten. Es ist sehr bedenklich, über ein Dezennium hinaus dazu verurteilt zu sein, stets prompt zu urteilen. Das Urteil sollte nicht geschäftliche Tagespflicht sein; man sollte sich immer durch spontane Impulse zu demselben bestimmt finden. Die Urteilskraft stumpft sich ab oder überreizt sich wohl auch durch stets fortgesetzten

Verbrauch. Diese Wirkung stellte sich schon sachte bei mir ein.

Meine Prager Existenz war bedrängt und sorgenvoll, dennoch verlor ich damals nicht den Mut, Bücher zu schreiben. In Wien kam meine immerhin weitergeschrittene Bildung doch nur fragmentarisch zum Ausdruck. Die späte Ortsveränderung schnitt mein Leben und dessen Inhalt mitten auseinander. Ich gewann wohl nach meinem Austritt aus der „Presse" eine neue mir wichtige Beziehung zur „Neuen freien Presse", nebenher auch zur „Nationalzeitung" in Berlin, doch nur für gelegentliche Besprechung von Literatur- und Kunstfragen. Einen guten Teil meiner italienischen Kunststudien gruppierte ich i. J. 1885 zu einem Buch, das trotz der höchst empfehlenden Besprechungen von Professor Hubert Janitschek und Prof. Karl Frenzel in Balth. Elischers Verlag verunglückte. Kunstwissenschaftliche Essays von mir, nach vorher gehaltenen Vorträgen weiter ausgeführt, brachten in ihren Heften die „Mitteilungen des österreichischen Museums". So trat ich denn wieder, schon dem Greisenalter mich nähernd, in die Kunstpfade zurück — und es wäre für mich ein wahrer Alterstrost, wenn mir noch am Lebensrand die Gunst des Schicksals zufiele, das Wesentliche dessen, was ich mir für das Verständnis der Kunst erwandert und herbeistudiert habe, in einem abschließenden Buche niederzulegen. Nur dann hätte ich als Schriftsteller einigermaßen ausgeredet.

Obgleich meine Leistungen, je später um so mehr, nach Bruchstücken auseinanderfielen, hat es mich um so inniger ergriffen und erfreut, daß seit meinem doppelten Eintritt ins höchste Jubiläumsalter eine wohlgesinnte Beurteilung bewährter Freunde doch den inneren Zusammenhang dessen, was ich literarisch erstrebt und gewollt, bis in meine früheren Tage zurück herausfand! Dr. Moritz Necker,

besonnen, klarsehend, höchst gewissenhaft in seinem Urteil, wie ich ihn in seiner Stellung zur literarischen Kritik lange schon geschätzt, ehrte mich wesentlich dadurch, daß er (im „Neuen Wiener Tagbl.") meinen Beruf für den kritischen Essay in so wohlwollender Entschiedenheit anerkannte. Dr. Anton Bettelheim, ein mir inmitten gemeinsamer journalistischer Arbeit erworbener Freund, hat in einem inhaltreichen Aufsatz der Zeitschrift „Deutsche Arbeit", wie in einer sehr sympathischen Lebensskizze in der „Allgemeinen Zeitung" sich eingehend mit mir beschäftigt; abgesehen von dem erwärmenden Eindruck freundschaftlichster Gesinnung erachtete ich es als Auszeichnung, von einem Schriftsteller, der schon im ersten Anlauf mit seiner Biographie „Beaumarchais" (1886) sich als Literaturkenner probehältigen Ranges bewährt hatte, in solcher Art gewürdigt zu werden. — Eine Überraschung folgte nun der anderen. Wie schlug mir das Herz höher, als ich in dem geistvollen Feuilleton Dr. Hugo Wittmanns, mit welchem der hochwerte Freund mich zum Antritt meines 80. Jahres begrüßte („Neue fr. Presse", 13. Juni 1906), die Stelle las, daß er in einem Aufsatz meines jüngst erschienenen literarischen Skizzenbuchs: „Die deutsche Literatur und das Bürgertum" die mir von früher her „so geläufige Straße von Gottsched bis Schiller" bis zur neuesten Zeit verlängert gefunden! Und mit welch' warmer Anerkennung gedachte Wittmann jenes vergessenen, aber ihm wohlbekannten Buches, das ich im Jahre 1863 als Hilfslehrer an der Prager Handelslehranstalt — weiter konnte ich es damals noch nicht bringen — zwischen Schule und Haus, neben den deutschen Heften meiner Schüler so hinschrieb!

Ein alter, mir sehr teurer Freund aus den Prager Tagen, Professor Dr. Alfred Klaar, gegenwärtig Redakteur der Vossischen Zeitung in Berlin, der zu meinem 70sten, wie zu meinem 80sten Geburtstag — zuerst in der „Bohemia",

dann in der „Voßischen Zeitung" sehr eingehend und liebreich auf mich zu sprechen kam, ist sogar ein Gedenkmann für mein allererstes, längst verschollenes Buch: „Vom Sinai, Olymp und Tabor" (1854, bei Hübner in Leipzig), worin ich jene drei Berge, den der Gesetzgebung, der Götterversammlung und der Verklärung als Aussichtspunkte für den immer sich erweiternden Horizont der Kulturwelt sinnbildlich auffaßte. Diese frühe, geschichts-philosophische Schrift sollte ein Stufenaufbau für einen Tempel sein, der nicht mehr hinaufgestellt wurde. Dr. Alfred Klaar hat richtig erkannt, was ich beiläufig damals zu bauen im Sinne hatte. — In der Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen „Deutsche Arbeit" (Juni-Heft 1907) hat Herr Dr. Otto Wittner meine literarischen Bestrebungen nach jeder Richtung mit scharfsinnigem Verständnis charakterisiert. Ich kann ihm aber nur unbedingt beitreten, wenn er zum Schluß seiner trefflichen Darstellung sagt: „Wenn wir dieses Lebenswerk überschauen, so wird sich uns die Erkenntnis aufdrängen, daß keiner der Triebe, die Bayer mit Sorgfalt und Arbeit eingepflanzt hat, zur vollen Entfaltung gelangt ist. Es war ihm nicht vergönnt, so in die Weite und Tiefe zu dringen, wie es sonst seiner Begabung möglich gewesen wäre. Eine merkwürdige Verknüpfung widriger Umstände . . . hat seine Tätigkeit und sein Wachstum vielfach unterbunden." Das ist völlig richtig. Eine Schuld meinerseits war wohl auch dabei, eine gewisse Lässigkeit in der Erstrebung äußerlicher Ziele. In der wunderlichen Verschränkung unserer Zustände hielt ich es zuletzt nicht einmal der Mühe wert, ehrgeizig zu sein, und begnügte mich damit, mein Leben nur eben leidlich hindurchzubringen. Diese Erfahrung werden zu meiner Zeit noch manche tüchtige Menschen an sich in Österreich gemacht haben.

Es ist schwer genug, mein zerstückeltes Leben zu summieren; dennoch ist dies in letzter Zeit mehrfach und freundlichst besorgt worden. In liebevollster Weise hat dies in der „Neuen freien Presse“ Karl Felix Kohler getan. („Josef Bayers achtzigster Geburtstag“, 13. Juni 1907). Nur ein treuer Freund kann so schreiben, wie es hier geschah; ist doch Kohler einer der bei voller Begabung anspruchlos reingesinnten Menschen, wie ich solchen nur selten in meinem langen Leben begegnete. Er kennt bis in die letzten Fasern die Wurzeln meiner Existenz, die Ausgangspunkte meiner Bestrebungen, er kennt meinen ganzen Entwicklungsgang, und gibt ihn in klaren, deutlichsten Zügen wieder. — Unter den charakterisierenden Darstellungen meiner Art zu schriftstellern erfreute mich weiter ganz besonders eine liebevolle Besprechung meines treugesinnten, mir innigst werten Freundes Dr. Konrad Ritter v. Zdekauer (im Fremdenblatt), an mein Skizzenbuch anknüpfend, in welcher er verständnisvoll auf mein durchgehendes Bestreben hinwies, in der literarischen Überschau stets einen Gesichtskreis für Ausblicke zu gewinnen. — Redakteur Julius Bauer sandte mir in den Spalten seines Blattes einen prächtigen Versegruß zu, nach seiner Art witzig gewürzt, doch dabei zugleich voll freundlichster Gesinnung. — —

In jungen und mittleren Jahren strebte ich ehrlich dem Ganzen zu, in meinem hohen Alter scheide ich als Fragmentist aus der Literatur und nehme mit gesteigerter Dankbarkeit jeden Gruß entgegen, in welchem man mir Rückstände in meinen Leistungen nicht nachrechnet. In diesem Sinn bin ich denn auch mit liebreichstem Verständnis von Professor Emil Soffé in Brünn begrüßt worden, auch von Ottomar Keindl in Prag, dem pietätvollen Bewahrer des Andenkens an den Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer. Herzlichst gerührt danke ich den lieben Freunden hinüber! —

Es gibt doch einen Ausgleich im Menschenleben. Was man in der Jugend, in der Zeit des Aufstrebens an ermunternder Anerkennung oft schmerzlich vermißte, dessen hat man ab und zu im Alter die Fülle: — aber ein halbverlorenes Leben liegt leider inmitten.

Josef Bayer.

Inhaltsverzeichnis.

Dramaturgische Fragmente.

Seite

(Besprechungsproben) 1

Sophokles in Wiener Aufführungen:

Antigone auf dem Stadttheater 5

Elektra auf dem Burgtheater 14

Die beiden Oedipustragödien daselbst 24

Die englischen Historien Shakespeares:

I. Allgemeine Vorbemerkungen 29

II. Die York-Trilogie.

1. Die Kämpfe der roten und weißen Rose. König Heinrich der Sechste. Zweiter und dritter Teil 37

2. König Richard der Dritte 56

III. Die Lancaster-Dramen:

1. König Richard der Zweite 74

2. König Heinrich der Vierte. Erster Teil 80

3. König Heinrich der Vierte. Zweiter Teil 87

4. König Heinrich der Fünfte 109

Spanisches daheim und auswärts.

1. Calderons Schauspiel: „Der Richter von Zalamea“ . . 129

2. Vorgeschichte des Stücks. — Das spanische Bauerndrama bei Lope de Vega 152

3. Deutsche Bühnenbearbeitungen des „Alcade von Zalamea“ im 18. Jahrhundert 162

Grillparzer auf dem Burgtheater:

„Das goldene Vließ“. Dramatisches Gedicht in 3 Abteilungen 174

„Libussa“. Trauerspiel in fünf Akten 184

„Weh dem, der lügt!“ Lustspiel in fünf Akten 199

Seite

Literatur und Theater.

(Prinzipielle und praktische Beiträge zur Dramaturgie) . . 211

Vom historischen Drama. Allgemeine Gesichtspunkte und Rückblicke.

A. Lehrmeinungen 213

B. 1. Shakespeare als Historiendichter 224

2. Goethe und Schiller in ihrer Stellung zu der Aufgabe 232

C. 1. Die Doktrin der romantischen Schule von einem historisch-nationalen Schauspiel 246

2. Das vaterländische Drama bei Heinrich von Kleist und bei Grillparzer 249

D. Das Hohenstaufen-Thema 257

Christian Grabbe 258

Nebenbemerkungen 261

Die beiden Hohenstaufenstücke von Grabbe 262

Karl Leberecht Immermann. Sein Trauerspiel: „Kaiser Friedrich der Zweite" 267

Weitere Blicke auf Immermanns dramatische Produktion 271

Ernst Raupach 274

Rasche Wendung zur neueren Zeit hinüber. Grabbe: „Napoleon oder die hundert Tage"; Georg Büchner: „Dantons Tod". Verhältnis des „jungen Deutschland" zum historischen Drama 281

Nachtrag 288

Biblische Dramen. (Als Beigabe).

a) Alttestamentliche Stücke 295

b) Evangelische Dramen 302

Zur Geschichte der Bühnenbearbeitungen.

Von der Theaterepoche Friedrich Ludwig Schröders.

1. Allgemeines und Biographisches 311

2. Shakespeare in Schröders Bühnenbehandlung 322

3. Schröders weitere Bearbeitungen nach dem Englischen . 332

Die Weimarer Epoche. — Goethes Theaterleitung unter Schillers dramaturgischer Mitwirkung.

1. Leitende Grundsätze 338

2. Erziehung der Schauspieler 343

3. Prinzipien der Bearbeitungen für Weimar 346

4. Die Weimarer Bühnenfürsten bei weiterer Arbeit . . . 354

5. Von Schillers Tod bis zu Goethes Rücktritt 370

Seite
Verhältnis der romantischen Schule zum Theater.
1. Gegensatz zu dem früheren Zustand. — Der verdeutschte Shakespeare A. W. Schlegels 375
2. Immermanns Bühnenreform-Versuche 379
3. Ludwig Tieck in Berlin 383

Gedenkblätter

(als Anhang) 395
Friedrich Th. Vischer als Essayist 397
Justinus Kerner 418
Anton Heinrich Springer 432
Bernhard Grueber 450
Alfred Meißner in Bregenz 466

Nachträgliche literarische Bemerkung 493
Berichtigungen 499

Berichtigungen.

Seite 14 Zeile 8 von unten zu lesen: „spielte“ statt „spielt“.
„ 85 „ 15 „ oben zu lesen: „Owen“ statt „Ower“.
„ 288 „ 5 „ „ lies „Schnur“ statt „Schwur“.
„ 329 „ 12 „ unten lies „kein Ende“ statt „sein Ende“.
„ 347 „ 5 „ oben lies „neugestaltend“ statt „umgestaltend“.
„ 358 „ 16 „ „ „ „Repertorien“ statt „Reptorien“.
„ 376 „ 5 „ unten lies „1823“ statt „1883“.
„ 433 „ 5 „ oben lies „der“ statt „oder“.
„ 473 „ 3 „ unten lies „nach 1260“ statt „1197“.

(Zur ergänzenden Notiz.) Mein Aufsatz „Alfred Meißner in Bregenz“ bringt S. 473 ff. eine Besprechung seiner Dichtung „Werinher“ (richtig: Wernher). In den Vorbemerkungen dazu verwechselt Meißner entweder drei Träger dieses Namens: den südbairischen Geistlichen Wernher, den Dichter von Marienliedern (um 1172), den „Bruder“ Wernher, der um 1220 als Spruchdichter sich auftat und in Österreich zumeist unter den Herzogen Leopold VI. und Friedrich dem Streitbaren lebte, und dann den Laienbruder Wernher, „Gärtenäre“ genannt, den Verfasser der düsteren Geschichte vom Meier Helmbrecht (um 1250) — oder er vereinigt (wohl etwas unkritisch seiner Dichtung vorarbeitend) die drei halbklaren Wernher zu einer einzigen legendarischen Persönlichkeit. Dies führt irre und veranlaßt mich (auch meinem eigenen Text gegenüber) zu dieser Richtigstellung. Dem Zug der Dichtung folgend, hätten wir uns wohl zunächst an die erstgenannte Person, den Mönch Wernher von Tegernsee, zu halten.

Dramaturgische Fragmente.

(Besprechungsproben.)

Sophokles in Wiener Aufführungen.

„Antigone“ auf dem Stadttheater.

Zum ersten Mal: am 1. September 1875.*)

Der Versuch, welcher mit der gefeiertesten der griechischen Tragödien längst schon in Berlin und München, vor einigen Jahren selbst in Prag mit Erfolg gewagt worden, mußte in Wien überraschen; hier war er nagelneu und von vornen ganz unvermittelt. Es war auch gewiß nicht innere, künstlerische Neigung, die diesmal Dr. Laube, den Leiter des Stadttheaters, nach der „siebentorigen Thebe“ geführt hat. Wäre nicht die Aufführung der „Antigone“ auf der Opernbühne mit den darstellenden Kräften des Burgtheaters in Aussicht gestellt worden, so hätte er es nicht auf die Probe ankommen lassen, ob seinem Personal „diese weiten Falten zu Gesichte ständen, wie den Alten.“ Es handelte sich eben um einen Bühnenwettkampf mit voreilender Konkurrenz.

Für uns Theaterkritiker ergab sich denn damals die Pflicht, diesem alt-neuen Bühnenereignis gegenüber uns auslegend zu verhalten, und in einer kleinen Didaskalie dem Publikum eben so viel vorzutragen, als zur nächsten Vermittlung des Verständnisses dienen mochte. Ich versuchte es von meiner Stelle aus in folgender Weise.

* * *

*) „Die Presse“. Feuilleton vom 3. und 8. September jenes Jahres.

Sophokles hat in seiner mit vollem Recht vielbewunderten Tragödie von der Tochter „des Unglücksvaters" Oedipus, die in einer chronologisch geordneten Aufzählung seiner Dramen als das 32ste Stück angeführt wird, schon in der ersten Hälfte seines reichen Dichterlebens die Höhe der Meisterschaft erreicht. Im Jahre 440 (Ol. 84, 4) brachte er seine Antigone „mit glänzendem Erfolg", wie man heutzutage sagt, zur Aufführung. Erst weit später ließ er die herbe Tragödie von König Oedipus folgen, und ganz zuletzt, selbst in hohem Greisenalter, geleitete er den todesreifen blinden Greis zum versöhnten Heimgang in den heiligen Hain der Erinnyen zu Kolonos bei Athen, um damit, nicht ohne einen deutlich mitklingenden Ton persönlicher Wehmut, selbst auch von der tragischen Bühne, und kurz darauf vom Leben zu scheiden. Aus dieser Stimmung heraus — Cicero nennt einmal dieses Schlußwerk des Sophokles „dulcissimum eius carmen de Oedipode" — hätte er sich unmöglich in die weit früher angeschlagene Tonart der äußerst harten und straffen Tragik der „Antigone" zurückfinden können.

Es ist dies eine Tragödie der völlig intrasigenten Gegensätze. Der unbeugsame Wille des Herrschers und die Pietät des Weibes, der Schwester stellen sich gegeneinander zu unerbittlichem Kampf. Dies aber wollte der Dichter darlegen: so notwendig sei keine politische Notwendigkeit, daß sie dem natürlichsten Gefühle widerstreiten müßte. Kreon ist im Unrecht, daß er mit Verletzung der Familienpietät die ehrenvolle Bestattung für Eteokles anordnet, für Polyneikes verbietet, weil dieser die Vaterstadt, freilich wieder zur Wahrung seines persönlichen Rechtes, feindlich bekämpft hat. Ihm, dem starrköpfigen Tyrannen, tritt Antigone denn mit gleichem Trotz gegenüber; die Starrheit des Sinnes, hier nur ins Edle gewendet, ist ja ein altes, auf

sie vererbtes Merkmal des Labdakidenstammes. In ihr ist die echt antike Innigkeit des strengen Pflichtgefühls, doch ohne jede Weichheit, rein und hart wie ein Kristall, geradezu persönlich geworden. So richtet sie sich denn mit dem ganzen Stolz des tragischen Heroismus gegen Kreon und sein Verbot auf:

> Nicht Zeus ja war es, der mir das verkünden ließ,
> Noch Dike war's, die bei den untern Göttern wohnt,
> Die solche Satzung aufgestellt den Sterblichen —
> Und nie so mächtig achtet' ich, was du befahlst,
> Daß dir der Götter ungeschriebnes sicheres
> Gesetz sich beugen müßte, dir, der sterblich ist!

So steht denn Antigone als die ergreifendste, sittlich gehaltvollste Gestalt der antiken tragischen Dichtung da — die echte typische Heroine des Totenkults im Altertum. Das Grab ist gleichsam das Ausmaß für die größte Tiefe, in welche die antike Sittlichkeit und Religiosität hinabreicht. Keine Seite der Naturreligion ergreift das Gemüt mit so mächtigen Schauern, wogegen unsere Friedhofsbesuche, unsere Erinnerung an die „lieben Toten", die Allerseelenfeier und die Bestellung der Gräber mit Blumen fast wie abgeschwächte Sentimentalität erscheinen. Hier ist der Totenkult in seinem ganzen Ernst erfaßt, als tragisches Motiv. Wie sich aus einer Begräbnisangelegenheit ein Konflikt so lebensgefährlicher Art ergeben könne, werden wohl die modernen Zuschauer nicht durchgehends recht einsehen. Warum Antigone dies ertrotzen muß, weshalb Kreon wegen einer einfachen Notbestattung für Thron und gesetzliche Ordnung gleich das Schlimmste befürchtet und sie als schwerstes Staatsverbrechen bestraft — auch dies ist unserm Gefühl gänzlich fremd, so sehr es — wie die Bestrafung des Frevlers am Staate auch über den Tod hinaus — in der antiken Anschauung tiefbegründet gewesen.

Mit dem tragischen Geschick der Antigone fügt sich zugleich der letzte Ring ein in die schwere Schicksalskette des Labdakidengeschlechts. Wie sich die Pforte des dunklen Grabgewölbes hinter ihr schließt, findet mit ihrem Tode auch das Verhängnis des Hauses seinen tiefdüsteren, aber doch zugleich verklärenden Abschluß. An der Tragik der wilden Leidenschaft sind die Männer des fluchbeladenen Geschlechts untergegangen; sie, das Weib, dem Grabe längst vertraut im Dienste ihrer Toten, stirbt in ihrer Pflicht, „weil ihr Heiliges heilig gegolten". Dies ist das Bewußtsein ihrer tragischen Mission, mit dem sie den düstern Weg zu ihren Lieben hinabschreitet.

— — Komm' ich dorthin,
So komm' ich lieb dem Vater, auch willkommen Dir,
O Mutter, Dir auch komm ich lieb, o Bruderhaupt;
Denn Euch, die Toten, hab' ich selbst mit dieser Hand
Gebadet und gezieret, und auf Euer Grab
Trankopfer ausgegossen! — —

So todesentschlossen sie aber schon nach der ersten Szene mit dem Weihekrug auf der Schulter auf das Blachfeld hinausschritt, so lodert dennoch auf ihrem letzten Gang in den erschütterndsten Klage-Akzenten das volle Lebensgefühl in ihr auf. Doch ist dies keine von der heroischen Höhe herabsinkende Rührungsschwäche; da würde man die wunderbare, melodramatische Szene Antigones mit dem Chore gründlich mißverstehen. Nur dem Momente wird sein Recht, es wird ihm der ganze, rückhaltslose Ausdruck zu Teil. Bei aller für den Tod gestählten Willenskraft trägt auch Antigone der echt hellenischen, jugendlich schönen Freudigkeit am Leben und am Licht der Sonne den reichen, vollen Zoll der Klage ab. Der Abschied vom Dasein wird von ihr groß ertragen, aber zugleich in der ganzen Fülle seines Schmerzes durchgekostet.

Außerordentlich bezeichnend für das tragische Verhältnis ist der Gegensatz der beiden Schwestern, Antigone und Ismene. Sophokles hat in zweien seiner Tragödien (in dieser und in „Elektra") dem heroisch unbeugsamen Charakter einen passiv duldsamen gegenübergestellt, der den Verhältnissen ohne Reaktionskraft nachgibt, um durch diesen Kontrast den Eindruck der tragischen Energie zu erhöhen. Hier ist es Ismene, dort Elektrens Schwester Chrysothemis. Nun läßt es sich kaum übersehen: Antigone ist geradezu hart gegen die sanftere, aber auch schwächlicher empfindende Schwester: das „ewig Weibliche" im antiken Sinne vertritt sie — wenigstens der Form des Gefühls nach — fast in unweiblicher, gewiß in unschwesterlicher Weise. Weil Ismene, früher warnend und bedenklich, an der Tat keinen Teil genommen, weist Antigone jetzt den aufopfernden Willen, mit dem jene das gleiche Schicksal mit ihr teilen möchte, mit scharfem Hohn zurück. „Du wähltest Dir das Leben, ich das Sterben mir" — so lautet ihre Entgegnung. Auch für das Schicksal, dem sie entgegengeht, nimmt sie die ausschließliche, tragische Ehre allein für sich in Anspruch.

Eine wohlkomponierte Tragödie im strengsten Sinne muß man wohl das Meisterwerk des Sophokles entschieden nennen, wenn sich da auch Alles in einfachen, aber sehr nachdrücklich und stark gezogenen Konturen bewegt. Eine merkwürdige Symmetrie von Wirkung und Gegenwirkung, ein ganz gleiches Abmessen der Schritte der in großem Rhythmus sich bewegenden Handlung ließe sich durchaus nachweisen. Freilich besteht die Entwicklung hauptsächlich in dem Kausalnexus zweier Katastrophen, von denen sich eine aus der andern herausbildet. Über die Tragödie von Antigone baut sich noch die andere von Kreons Fall auf, den das Geschick zuletzt mit moralisch vernichtenden Keulen-

schlägen trifft. Er tritt gleich mit einer gewaltsam strengen Maßregel, dem Nachgericht an dem Toten, in sein Herrscheramt ein; man soll den Boden schon unter den ersten Schritten des neuen Gewalthabers erdröhnen hören. Die „Sieben vor Theben" von Aeschylos haben ein ganz eigentümliches Nachspiel, das wie die vorbereitende Skizze, das erste anregende Motiv zur Sophokleischen „Antigone" aussieht. Nach dem Wechselmorde der beiden Brüder treten die beiden Schwestern Antigone und Ismene auf, um mit dem Chor in die Totenklage zu stimmen. Jede von beiden wendet ihr Gefühl zunächst einem der gefallenen Brüder zu, die aufgebahrt auf die Bühne gebracht werden. Da verkündet ein Herold das Gebot des hohen Rats in Kadmos' Stadt, Polyneikos unbestattet der räuberischen Brut der Vögel zu überlassen. „Streng pflegt ein Volk zu richten, das der Not entrann" — fügt erläuternd der Herold hinzu. Antigone erklärt hierauf, trotz des Spruches der Gewaltigen des Volks die Gefahr bestehen, und den Bruder bestatten zu wollen. „Zuletzt von allen Göttern hat Eris das Wort" — sagt sie, ihr Gefühl deutend — und der Chor teilt sich nun in zwei Parteien, von denen eine der Ismene und dem Leichnam des Eteokles, die andere der Antigone mit Polyneikos Leiche zur Bestattung folgt. Kreon hingegen verkündigt bei Sophokles rein persönlich das Bestattungsverbot — dadurch erscheint es weit schroffer und gehässiger als jener Heroldsausruf bei Aeschylos, der das Verdikt der republikanischen Behörde verkündigt. Die Behauptung seines forcierten Herrscherwillens bringt den König Kreon von Anbeginn in eine erregte, leicht und rasch auffahrende Stimmung; er hat keine volle Sicherheit in sich selbst. Zuerst regt ihn der Chor durch seine Bedenken auf, dann entladet er seinen Zorn gegen den Wächter; hierauf bringt es ihn — nach

dem Verhör Antigones — auf das Äußerste, daß Hämon, der eigene Sohn, auf die „dunkel im Volke wandelnde Rede" hinweist und ihr sogar beitritt. Endlich verliert er dennoch nach der Szene mit dem Seher Teiresias den künstlichen Halt seines spröden Wollens, und entschließt sich — doch zu spät — zur Umkehr. Ihn, den Schicksalmacher, trifft nun selbst die Strafe am eigenen Haus und Blut; zusammenbrechend, überreich an Jammer, stürzt er über zwei Leichen dahin. So enthüllt sich der verhängnisvolle Rätselsinn der Handlung. Der scheinbaren Schuld der Antigone — deren starker Anschein bei allem persönlichen Anteil auch die Anschauung des Chors irreleitete — tritt nun die wirkliche des Königs entgegen: „die Verblendung des unweisen Sinns" — diese wohlbekannte Hauptkategorie der tragischen Verschuldung bei den Alten. Jetzt tagt auf einmal der richtige Gesichtspunkt mit fürchterlicher Klarheit in dieser Tragödie. Offenkundig wird es nun, daß der Staat und sein Herrscher stets jenen Pflichtenkreis achten müsse, der außerhalb der durch Umstände gebotenen, wandelbaren Menschensatzung stehe; nie könne es ein Recht im Staate geben, dem gegenüber die Bande des Blutes, die ewige Naturordnung des Gefühles je zum Unrecht werden können. Diese verspätete Lehre prägt das schwere Gericht der Schlußkatastrophe ein, „das den Trotzigen lehrt, noch weise zu werden im Alter". —

* *
*

Es soll sonst nicht meine Absicht sein, in diesen dramaturgischen Fragmenten, nach Beseitigung der ersten äußerlichen Anlässe ihrer Abfassung, doch wieder auf Überreste des Tageskritik zurückzukommen. Doch hier liegt es zu nahe, des seltsamen Eindrucks zu gedenken, wie uns der Erznaturalist Laube in der feierlichen Verkleidung eines

antiken Chorodidaskalos entgegentrat. Freilich fiel er im Regieamt vielfach aus der ihm so fremdartigen Rolle. Wir vermißten in der von ihm geleiteten Darstellung trotz aller sorgfältigen Überwachung derselben die große Haltung im Ganzen, das durchgehende Stilgefühl. Ja noch mehr: wir vermißten dieses nicht bloß, es schien absichtlich aus der künstlerischen Rechnung gestrichen worden zu sein. Die Stillosigkeit fing damit an, daß der Rollentext aus seltsam übereinandergefügten Lappen zweier sich kreuzenden Übersetzungen zusammengefügt wurde. Die Donnersche Übersetzung in Trimetern ging als Grundlage durch, aber in den dramatisch bewegteren Szenen hüpfte der leichtere Fünffüßler der Wilbrandtschen Übersetzung auf; dagegen blieb Kreon dem antiken Vers getreu, ebenso Hämon und der Wächter. Antigone selbst aber deklamierte zweizüngig: sie sprach ihre Expositionsszene mit Ismene in Trimetern, um dann in den pathetisch gesteigerten Hauptstellen zu den fünffüßigen Jamben hinüberzugleiten. Auch der Seher Teiresias, der schon von Amtswegen in den feierlichsten Lauten sich vernehmen lassen sollte, bediente sich der bequemeren Wilbrandtschen Versesprache. Was mit dieser Ineinanderschiebung zweier verschiedener rhythmischen Messungen beabsichtigt war, läßt sich nicht herausfinden. — Um der befürchteten Langeweile zu begegnen, griff Laube zu der Aushilfe zweier alternierender Besetzungen; vornehmlich trat der weicher gearteten Antigone einer begabten, deutsch spielenden Czechin, Fräulein Wewerka, die strenger gefaßte Heldin des Fräuleins Weiße am nächsten Abend bereits gegenüber; jede nahm sich nach ihrer Weise bestens zusammen, an den echten tragischen Stil kam doch keine heran. Auf diese Tonart war überhaupt das Stadttheater nach seinen artistischen Maximen nicht gestellt. Der Reiz der Abwechslung war aber mindestens geboten, freilich auf

Kosten des ruhig geschlossenen Gesamteindrucks. Die Antigone-Woche für sieben Aufführungen war gesichert, neben dem wirklichen Genuß ergab sich auch hinreichender Stoff für die Theaterplauderei mit ihren üblichen Kontroversen. Das Publikum wurde beschäftigt, ging jedoch auch in der Hauptsache mit.

Was doch Laube selbst sich gedacht haben mag, als er den Erfolg seines Wagnisses mit der Antike aus seiner Direktionsloge sich nachträglich besah? Er ging sicherlich ohne Vertrauen an diesen Versuch, sogar mit gänzlicher Selbstverleugnung seiner innersten Neigung und Überzeugung. Nun sah er sich für diesen offenbaren Abfall auf die angenehmste Weise durch einen Erfolg — bestraft, und wird sich wohl ganz gern eine solche Art von Strafe und Widerlegung gefallen lassen haben.

Für uns ist es aber von Interesse, seine eigenste Ansicht über den Reproduktionsversuch des antiken Dramas zu vernehmen. Nach der Leipziger Kampagne schrieb Dr. Heinrich Laube das Buch: „Das norddeutsche Theater. Ein neuer Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Leipzig 1872." Dort kommt er (S. 43—46) gelegentlich in einer kritischen Umschau der theatralischen Zeitgeschichte auf den Einfluß zu sprechen, den König Friedrich Wilhelm IV. im Anfang der vierziger Jahre auf das Berliner Hoftheater übte und hiebei auch auf die damalige Inszenierung der „Antigone" und der Oedipus-Dramen von Sophokles.

„Es zeigte sich sehr bald", sagt Laube, „daß der König kein eigentlicher Theaterfreund im gewöhnlichen Sinne war, daß er Absonderlichkeiten veranlaßte .... Das gemeine Wesen des Theaters, der geschichtlich entwickelte Organismus desselben interessierte ihn nicht; sollte also mit diesem für ihn trivialen Theater etwas geschehen, so sollte es wenigstens etwas Apartes werden, das auf einen Reiz ausginge für hochgebildete Leute. Griechische Tragödie zum Beispiele mit moderner Musik. Das ist neu fürs Schauspiel, neu für die

Oper — und es entsteht eine Zwittergattung von Beiden (?), welche Feinschmecker absonderlich unterhalten mag. Diesen Zweck hat es auch erreicht. Sogar das mittlere Publikum hat diese Vorstellungen dankbar aufgenommen. Es war dankbar dafür, daß man ihm zur Bekanntschaft mit dem griechischen Drama verholfen und die wahrscheinliche Langeweile dieser Bekanntschaft durch beigegebene schöne Musik ihm fast ganz erspart hat. Sogar der Werth des tragischen Pathos im griechischen Drama ist vielen dadurch vermittelt worden ... Aber für's deutsche Theater waren diese modernisierten griechischen Spiele von keinem Erfolge; sie haben es gar nicht gefördert, sondern aufgehalten. Meinte man, die Rezitation dieser Donnerschen Übersetzung, welche meilenweit entfernt ist von schöner deutscher Verssprache, habe den Vortrag der deutschen Schauspieler geübt? Ich hab' es auch zuweilen gedacht, daß dies grammatikalische Ordnen von Felsstücken dunkel gefügter Sätze die sinnvolle Betonung und die Geschmeidigkeit der Zunge bei den Schauspielern fördern könnte. Aber es war nicht so ... Die Schauspieler waren nur verstört worden. Sie hatten sich ihre Stimmorgane ausgeweitet (!), sie mußten sich erst wieder einrichten für flüssige deutsche Sätze; sie mußten sich gewaltsam wieder an einfachere und doch lebendigere Formen gewöhnen, welche fern abliegen von den Rhythmen einer griechischen Oper (!). Nicht minder als der Schauspieler wurde das Publikum verstört. Es sah alle seine Aufmerksamkeit auf fremde Sitten, fremde Formen gelenkt und verwirrte sich in den Maßstäben. Mit einem Worte: derlei künstliche Experimente einer bloßen Reproduktion haben nur in engen Kreisen ihre Berechtigung. In Schulen und Gesellschaften mögen sie am Ort sein — nicht in den öffentlichen Kunstanstalten, auf deren lebensvolle Tätigkeit eine ganze Nation angewiesen ist."

Haben wir da nicht Laube contra Laube vernommen? Kann man den Versuch einer szenischen Wiederbelebung des antiken Dramas entschiedener, unwiderruflicher ablehnen, als es an dieser Stelle geschieht? Und dies mit einem gewissen tapferen Mut einer ganz resolut ausgesprochenen, trivialen Auffassung? Und drei Jahre nachher richtet er selbst die antike Skene mit den Paraskenien rechts und links dort an der „Seilerstätte" auf, er läßt den thebanischen Chor des Akademischen Gesangvereins in die Orchestra einziehen

und die Schauspieler beiderseits nach altklassischem Brauch auf den Stufen zum Logeion hinansteigen — kurz er treibt, freilich ohne Stilgefühl, ein klein Bischen theatralische Archäologie in eben dem Schauspielhaus, welches nach seinem eigenen lautverkündigten Programm dem Durchschnittsgeschmack des Bürgerstandes Rechnung tragen und vor Allem die moderne Produktion pflegen soll. Und was für eine Wirkung erfolgte hierauf? Nicht eben die exklusive Klasse der Feinschmecker, die nach ungewöhnlichen ästhetischen Reizmitteln verlangt, gerade der mitten durchgehende bürgerliche Geschmack geht zustimmend und anteilsvoll auf das Experiment ein. Die Antike erweist sich in einer Theaterstadt, wo die Luftströmung aus den wissenschaftlichen Kreisen weit weniger ins große Publikum dringt, mit einenmale als populär und bewährt zunächst ihre Anziehungskraft auf die wohlfeileren, obersten Ränge. Der gemütliche Wiener zeigt sich durch den fernabliegenden Versuch keineswegs „verstört“, sondern in hohem Grade angeregt; die befürchtete Langeweile der Bekanntschaft mit dem antiken Drama, über welche die Mendelssohnsche Musik eben nur leidlich hinüberhelfen soll — sie bleibt zur Überraschung unseres Dramaturgen aus. Und wie erklärt sich dies? Wohl einfach genug. Jeden geistig wohlorganisierten Menschen, wenn er auch nicht belesen und schulgerecht vorgebildet ist, ergreift die energische Empfindung dieser einfach großen Gestalten, die sich nichts abdingen läßt, der Ernst der Gesinnung, der — ob in Recht oder Unrecht — jede heroische Probe besteht. Es tut gar wohl, aus einer so vielfach bedingten, eingeengten, ihre Gefühle fälschenden und verbergenden, in ein ganzes System von Notlüge und Halbwahrheit verstrickten Welt, in der wir leben, nur einen Blick in diese große, wahrhaftige, offen daliegende Naturwelt der tragischen Dichtung zu

werfen, wo das Heldenmaß die natürliche Größe des Menschen ist, weil er nichts Menschliches in sich zurückdrängt, eindämmt und beschränkt.

„Elektra" auf dem Burgtheater.

Zum erstenmale: am 10. Februar 1882.*)

Wir konnten es nur willkommen heißen, daß Wilbrandt so entschlossen sich zeigte, in seiner literarischen Gesinnung gleich bei seinem Direktionsantritte Farbe zu bekennen und seine Wirksamkeit gut klassisch zu beginnen. Das Burgtheater darf und soll sich solche vornehme Versuche gestatten; und dann um so mehr, wenn das scheinbar Allerfernste durch die schauspielerische Kraft der Darsteller so lebendig, so bühnenhaft gegenwärtig gemacht werden kann, wie es in diesem Fall geschah.

Es hatte auch einen eigenartigen Reiz, auf dem Burgtheater die Goethesche und Sophokleische Welt, durch gleiche Darstellung vertreten, so nahe zusammengerückt zu sehen; Wilbrandt — dessen fünffüßig jambischer Übersetzungsvers durch die Schulung des poetischen Gehörs beeinflußt ist, das nach der Versediktion Schillers wie Goethes hinlauscht, trat für die Sprachgewohnheit der Schauspieler als willkommener Vermittler mit seiner Bearbeitung ein. Frau Wolter spielt beide Schwestern des Orest; schon lange die Goethesche Iphigenia, nun auch die Sophokleische Elektra. Die Gewitterluft, welche diese Gestalt mit aufzuckenden Blitzen umgibt, zeigte sich ihrem großen tragischen Talente innerlich verwandter, als der reine Mondeslichtglanz Dianens, welcher die Iphigenia wie ein Heiligenschein verklärt. Sie kam der taurischen Priesterin mit ihrer ganzen Kunst

*) „Die Presse". Feuilleton vom 12. und 19. Februar 1882.

bei, aber das leidenschaftliche Material der Elektra-Rolle beherrschte sie aus den eigensten Mitteln ihres starken Naturells.

Das Publikum ging auf die aus der Quelle geschöpfte, klassisch-ernste Anregung willig ein, wenn es auch — was denn kaum verlangt werden durfte — für die Dauer dabei nicht aushielt. Genug aber, daß es einmal doch wieder von dieser Seite gefaßt werden konnte.

* * *

Das Haus der Atreiden steht in nahen, wohlbekannten Beziehungen zu der hellenischen Epoche unserer Literatur. Der sanfte Mund der Goetheschen Heldin erzählt dem König Thoas die Greuel ihres Hauses und durch welch ein Wunder von diesem wilden Stamme sie selbst entsprang. Die Tochter des großen Königs, der durch die Tücke Aegisths und des eigenen Weibes fiel, ist uns eine heimatlich-vertraute Gestalt; wenn Iphigenia auf Tauris heraustritt in die Schatten des „alten, heil'gen, dichtbelaubten Hains", so bedünkt es uns, als rauschten die Wipfel des Parkes von Weimar mit darein. Diese antike Madonna Goethes, die er nichts sagen ließ, was eine Heilige Raphaels nicht aussprechen möchte, steht obenan in dem Heiligenkalender unserer griechisch-germanischen Ideale geklärter reiner Menschlichkeit.

Wenn wir von Goethe rückwärts wandeln nach dem originalen Altertum hin, dann spricht uns vor Allem die hohe, tragische Anmut des Sophokles mit verwandten Lauten an. Seine Tragödie „Elektra" ist die Vorgeschichte zur „Iphigenie auf Tauris". Was Orest bei Goethe der noch nicht wiedererkannten Schwester von sich selbst und Pylades erzählt (3. Aufzug, 1. Auftritt), spielt sich in dem

Sophokleischen Stück als unmittelbarer dramatischer Vorgang ab.

> Unversehen, fremd gekleidet,
> Erreichen sie Mycen, als brächten sie
> Die Trauernachricht von Orestens Tode
> Mit seiner Asche. Wohl empfänget sie
> Die Königin, sie treten in das Haus.
> Elektren gibt Orest sich zu erkennen:
> Sie bläst der Rache Feuer in ihm auf,
> Das vor der Mutter heil'ger Gegenwart
> In sich zurückgebrannt war. Stille führt
> Sie ihn zum Orte, wo sein Vater fiel,
> Wo eine alte, leichte Spur des frech-
> Vergoß'nen Blutes oft gewaschnen Boden
> Mit blassen, ahnungsvollen Streifen färbte.
> Mit ihrer Feuerzunge schildert
> Sie jeden Umstand der verruchten Tat,
> Ihr knechtisch durchgebrachtes Leben,
> Den Übermut der glücklichen Verräter
> Und die Gefahren, die nun der Geschwister
> Von einer stiefgeword'nen Mutter warteten;
> Hier drang sie jenen alten Dolch ihm auf,
> Der schon in Tantals Hause grimmig wütete,
> Und — Klytämnestra fiel durch Sohnes Hand.

Der Stoff des Geschehenen liegt in dieser Erzählung genau so wie bei Sophokles: aber man beachte nur die Komplikation subjektiver Motive und Impulse, die Goethe hier beibringt, um die blutige Tat bei einem so gearteten Jüngling, wie es eben sein Orestes ist, zu erklären und als möglich erscheinen zu lassen. Das wären beiläufig die psychologischen Voraussetzungen, unter welchen eine echt Goethesche Figur, zart organisiert, kontemplativ und stimmungsvoll, wie dieser Orest in dem langen ersten Dialog mit Pylades sich gibt, etwa zur Vollführung eines solchen gewaltsamen Rache-Aktes getrieben werden könnte. Sehen wir in der voranstehenden Erzählung nicht die deutlichen Grundlinien

vor uns, innerhalb deren sich eine etwaige Elektra-Tragödie Goethes bewegt haben würde? Und tritt uns da nicht in wenigen Zügen zugleich der ganze Gegensatz antiker und moderner Empfindungsweise entgegen? Der Mensch des Altertums erkannte nur objektive Motive an, die sich aus einer bestimmten Sachlage ergaben, und nach welchen er sich zu gewissen Entschlüssen und Handlungen, seien sie auch noch so gewaltsam, für verpflichtet hielt. Antigone tritt gleich in der ersten Szene mit dem Weihekrug auf dem Haupte heraus und setzt uns und ihrer Schwester Ismene auseinander, weshalb sie ihren Bruder Polyneikes bestatten müsse; ebenso tritt Orestes auf der Fremdenseite des griechischen Theaters mit dem Bewußtsein eines Muß, einer unabweisbaren, blutigen Aufgabe auf, die er hier in Mykenä zu vollführen habe, und mit dem Erzieher oder Pfleger wird nicht mehr über das Was, sondern nur über das Wie der Ausführung beraten. Die tragische Rhetorik der Alten ist sehr ausführlich und voll energischer Beredtsamkeit, sobald es darauf ankommt, jene objektiven Motive vor oder nach einer entscheidenden Tat rechtfertigend darzulegen; dabei aber hat es auch sein Bewenden. Die subjektive Motivierung — die Erklärung der Handlungen und Unterlassungen aus dem Gemütszustand, aus gewissen zusammentreffenden Impulsen heraus ist spezifisch-modern; es ist das Hamlet-Problem, das noch in dem Goetheschen Orestes nachklingt. —

Elektra zunächst ist eine echte Adoptivtochter der tragischen Muse. Die Ilias kennt drei Töchter des Agamemnon: die Chrysothemis, Laodike und Iphianassa; die „Kyprien", welche die Prämissen der Ilias erzählen, fügen die Iphigeneia hinzu, dann die Geschichte von der Forderung ihres Opfers in Aulis und ihrer wunderbaren Entführung zu den Tauriern. Erst bei den Tragikern tritt Elektra an die

Stelle der homerischen Laodike und wird zu einer der ergreifendsten Bühnengestalten herausgebildet. Die duldende Existenz, der knirschende, vorwurfsvolle Schmerz Elektrens ist die Ausfüllung der großen Pause zwischen der Ermordung Agamemnons und der Blutrache des Orestes. Dieses sonst leere Intervall der Zeit ist da belebt und stündlich abgemessen durch die Pulsschläge eines weiblichen Herzens, das diesen ganzen, sittlich unhaltbaren Zwischenzustand in allen Graden der tiefinnersten Empörung durchmacht. Mit einer erstaunlichen Energie der tragischen Empfindung vertieft sich Sophokles in die Schilderung dieser abnormen Gemütslage, er analysiert — allerdings in rein antikem Sinn — jenes psychologische Problem, das „Elektra" heißt. Sie leidet in sich den ganzen, nur von ihr ausgeschöpften Hausschmerz durch; die unnatürliche Stellung gegenüber der Mutter und ihrem zum Tyrannen avancierten Liebhaber verbohrt sich in ihr Gemüt als wilder Trotz; gleich ihr erstes Auftreten umgibt ihre Gestalt mit einer Atmosphäre des ungeheuersten Leids, von einer ungebändigten Natur mit einer Wucht von Leidenschaft getragen, das uns aufs tiefste ergreift. Mit bohrendem Blick sitzt sie an der Asche des entweihten Herdes und harrt auf Erlösung.

Die Elektra der griechischen Tragiker ist die Trägerin des sittlichen Familienbewußtseins inmitten der verwilderten Ehebruchswirtschaft, die das Königshaus von Mykenä befleckt und das Andenken ihres Vaters noch im Grabe verhöhnt — aber auch ihre Ethik hat die wilde Form des Rachebedürfnisses angenommen und Mord ist des fluchbeladenen Hauses neue Losung.

Die Fabel der Elektra machte in der antiken Dramatik alle Wandlungen eines geläufigen Theaterstoffes durch, der von einer Hand zur anderen ging. Jeder der drei großen

attischen Tragiker hat bekanntlich diesen Stoff behandelt. Das Ziel bleibt überall dasselbe: es ist der Rache-Akt des Orest; verschieden ist aber der Weg der Szenenführung zu diesem Ziel, sowie die Handhabung der dramatischen Mittel. An den drei Elektren von Aeschylos, Sophokles und Euripides läßt es sich einleuchtend nachweisen, in welch rascher Folge die künstlerischen und technischen Prinzipien der attischen Theaterdichtung ihren Prozeß durchmachten.

Bei Aeschylos enthalten „Die Choephoren" die Vorbereitung und den Vollzug der Blutrache des Orest. Es ist das mittlere Stück der grandiosen Trilogie, die in „Agamemnon" mit der Heimkehr und Ermordung des Königs beginnt und in den „Eumeniden" mit der Entsühnung des Bluträchers und Muttermörders vor dem Areopag in Athen abschließt. So sehr auch dieser älteste Bühnenklassiker die tragische Stimmung in den Strophen der Chorlieder symphonisch-breit austönen läßt, so knapp und in einfachster Kontur gehalten ist bei ihm die eigentlich szenische Entwicklung; diese bewegt sich nur in wenig großen, wuchtig auftretenden Kothurnschritten. Seine Elektra vertritt den lyrischen Teil der Tragödie, Orestes allein den dramatischen; als er zur Ausführung seines Rache-Amtes schreitet, schickt er die Schwester in das Haus zurück: dort solle sie auf Alles Acht haben, daß das Wagnis ungehemmt zum Ziel gelange. Beim zweiten Teil des Stücks, in welchen die eigentliche Aktion fällt, ist sie nicht gegenwärtig und kehrt überhaupt nicht mehr auf die Szene zurück. Orest hat da entschieden die erste Rolle inne: er ist der Protagonist nach der antiken Bühnensprache. Der ausdrucksvollen Versinnlichung der Örtlichkeit gemäß, wie sie Aeschylos liebt, spielt der Vorgang am Grabe des Agamemnon; diesem bringt am traurigen Gedächtnistage der Chor der Choephoren d. i. der Opferspenderinnen, das Totenopfer dar; hier er-

kennt bald darauf Elektra die Spuren des rückgekehrten Bruders. Am Rande dieses Grabes sitzen die Geschwister, unterreden sich mit dem toten Vater da unten — und von ihren Gebeten und Beschwörungen an die Unterirdischen im Hades, wie an die Götter im Licht widerhallt die Szene. Der Totenkult, die Grabesfeier mit allen Einzelheiten ihres ernsten Ritus bildet den religiösen Rahmen des schauerlich-düsteren Vorgangs.

Sophokles nimmt für seine Elektra die allgemeinen Umrisse, ja auch die Hauptanhaltspunkte der Fabel aus den Choephoren herüber: so die listige Vorbereitung des Racheplans, die falsche Todeskunde des Orest, die aber dieser „der Phokerzunge fremden Laut nachahmend“, bei Aeschylos persönlich der Mutter überbringt, dann den ahnungsvollen Traum, der Klytämnestra aufschreckt und sie veranlaßt, selbst auch Grabesspenden auf das Grab des hingemordeten Gatten zu weihen. Aber wie bewunderungswürdig ist bei dem zweiten großen Tragiker dieses Material zu einer vollen wirklichen Handlung belebt und ausgegliedert, mit der Spannung, den Rückschlägen und der Vorwärtsbewegung der ausgereiften, dramatischen Kunstform! Hier ist Elektra entschieden die Protagonistenrolle; das Weibliche tritt in den Vordergrund. Es ist das große Dichterverdienst des Sophokles, die Gestalt Elektra's ebenso bühnenhaft-statuarisch aufgerichtet zu haben, wie jene der Antigone. Was für eine Klagelast löst sich von der Brust des Heldenmädchens los, als sie in ärmlicher Kleidung zuerst die Stufen der Frauenwohnung hinab auf die Bühne schreitet und dem Chor der mykenischen Jungfrauen gegenüber ihr Leid ausweint und kundgibt! Das hohe Bild des Vaters füllt ihre Seele ebenso wie der Abscheu vor dem üppigen Leben der Mutter; es reizt ihr tiefstes Gemüt auf, daß Aegisth die Königsgewänder des Agamemnon

trägt und Klytämnestra am Tag des Mordes ein häusliches Fest mit ihrem Buhlen begeht. Die Gestalt ist nach allen Seiten menschlich vertieft und in ihrem Seelenleben verdeutlicht — so insbesondere durch die bedeutsame Abschattung ihres Charakters zu dem der Schwester Chrysothemis. Hier wiederholt sich das in der „Antigone“ schon behandelte Motiv: der Gegensatz von tragischer Willensenergie und weich nachgiebiger Empfindung. Die Begegnung mit Klytämnestra — in welcher der ganze Köcher der pathetischen Zornespfeile geleert wird — ist ein Meisterstück selbst für diesen großen Meister.

Als ganzer Dramatiker verstand es bereits Sophokles, von Szene zu Szene das Bild der Situation weiterzuführen und zu verändern. Er wußte wohl, daß ein solches Unternehmen, wie das des Orestes, zur volleren Ausbildung der Handlung eines Gehilfen benötige und stattete für eben dies Hilfsgeschäft der List und täuschenden Redekunst die Rolle des Pflegers mit charakteristischen Zügen aus. Die fingierte Erzählung des Teukros von dem Wagenkampf, in welchem Orestes angeblich zugrundegegangen sein soll, ist ein Redebravourstück erster Qualität, für welches Lewinsky meisterlich eintrat. Die Wahrscheinlichkeit der Lügenkunst, die alte odysseische Technik, ist hier auf den höchsten Grad des Anschaulichen gebracht. Das ist eine Schilderung, so korrekt und in allen Details des Hippodroms so zutreffend, daß sie jeder antike Sportsmann und Kenner der Wagenkämpfe genau prüfen und begutachten konnte. Solche populäre Einzelheiten haben jedes Publikum zu allen Zeiten selbst inmitten der ernstesten Vorgänge auf der Bühne interessiert. Ein Meistergriff ist es weiter, daß der Dichter Elektra mit unter den Eindruck dieser täuschenden Nachricht stellte: dadurch gewann er die Kontrastwirkung der verschiedenen Aufnahme dieser Bot-

schaft durch die beiden Frauen, Klytämnestra und Elektra — und zugleich die abhebende Grundierung und Folie für die darauf folgende Erkennungsszene. Der Moment, da Elektra die vermeintlichen Aschenreste des totgeglaubten Bruders in der Urne an ihre Brust schließt, indes der Lebende vor ihr steht und allmählich den Trauerschleier der Täuschung vor ihr zerreißt — das ist eine der Haupt- und Grundszenen in der ganzen Dramatik. Das Licht und der reine Tränenglanz dieser Sophokleischen Szene leuchtet in jenen anderen Moment des Wiedersehens bei Euripides hinüber, wo Orestes und die zweite, weit später gefundene Schwester, Iphigenia bei den Tauriern, Aug' in Aug' einander mit freudiger Erkennung blicken.

Nach jenem Sonnenblick der Empfindung tut es geradezu wehe, wenn sich das rechte Mordwetter sofort zusammenzieht und der Pfleger, aus der Pforte des Palastes hervorstürzend, den Orest zu ungesäumtem Vollzug des Doppelmordes mahnt. Der anspornende Zuruf der Elektra, den zweiten Schlag zu führen, umdüstert zuletzt ihr Bild — nicht im antiken, aber in unserem Sinn. Elektra mit dem Aschenkrug im Arm — dies war die letzte Stellung seiner Heldin, für die sich der Dichter bei seiner Ausgestaltung des Falls zu interessieren schien. „Nun kommen wir, ihr Bürger von Athen, würdige Besucher des Dionysos-Theaters, zu dem altbekannten blutigen Schluß, den ich euch auch vorspielen lassen muß!" Dies scheint der Rest zu besagen. Es befremdet uns auch, daß das Stück — gegen die Art des Sophokles — ohne eine ethische Kritik schließt, als ob an der Tat des Orestes gar nichts Fragwürdiges wäre. Mit den Schlußworten:

„Kind Agamemnons, nach so langen Leiden
Bist Du befreit — und Alles ist vollendet —"

fällt der Chor zuletzt ein und erklärt damit den Abschluß der Tragödie als einen solchen, der nicht weiter anzuzweifeln sei. — Bei Aeschylos zeigen sich nach vollzogener Tat, für Orest allein sichtbar, die Erinnyen, im schwarzen Mantel, das Haar von Schlangen durchflochten. Gleich, da sein Mordbeil die Mutterbrust traf, kehrte sich seine Tat gegen ihn, und in seinem Herzen begann „das Lied des Wahnsinns" mit wirren Stimmen. Allerdings bildet dies bei Aeschylos den notwendigen Übergang zu dem Schlußstück der „Eumeniden."

Nun einige Worte über die Elektra des Euripides. Dieser geniale Dramatiker, der auch einen eigenen Weltteil des Tragischen entdeckte und beherrschte, bekommt meistens in dem von Schulmeistern ausgestellten Zeugnis die schlechtere Zensur. Ganz mit Unrecht! Seine Elektra ist allerdings eines seiner schwächeren, fast tragi-komisch wirkenden Stücke. Er experimentiert hier, und nicht mit Glück; wir finden ihn auf dem Standpunkt eines Theaterdichters, der dem durchgearbeiteten Stoff partout etwas Neues abgewinnen oder vielmehr abnötigen möchte. Und worauf verfällt er da? Elektra ist bei ihm zwangsweise an einen Bauer verheiratet worden; aber dieser ist ein bescheidener, gutmütiger Kerl, der sogar von seinem Eherecht gar keinen Gebrauch gemacht hat. Die Szene ist statt des üblichen Palastvorhofes diesmal der Raum vor der Hütte des Landmannes; was da vorgeht, ist gleichsam eine bukolische Tragödie, eine Dorfgeschichte im tragischen Stil, ein Genrebild mit erschütterndem Ausgang. Ein bedenklicher Anflug des Lächerlichen liegt darin, daß der Dichter den Aegisth und die Klytämnestra — jedes für sich — eine Landpartie, einen Ausflug vors Tor hinaus machen lassen muß, damit sie auf dem ländlichen Schauplatz ihr Strafschicksal erreiche. Euripides raffiniert bereits die überkommenen tra-

gischen Motive — aber dieses Raffinement ist hier selbst naiv und daher in dem Tasten und Suchen nach dem Neuen ungeschickt, ja beinahe geschmacklos. —

Nach der Aufführung der „Elektra“ hoben die Bocksprünge der Satyre an, groß und klein, in dem Satyrspiel „der Zyklop“ von Euripides. Wir begrüßten sympathisch den vom literarischen Standpunkt aus sehr wohlgemeinten Versuch Wilbrandts, das einzig erhaltene Exemplar dieser Gattung in verständnisvoller Bearbeitung dem modernen Publikum vorzuführen. Wenn Shakespeare das Tragische mit dem Komischen mischte, so war es theatralischer Kunstgebrauch bei den Alten, die groteske, bacchische Komik als Nachspiel den tragischen Trilogien folgen zu lassen. Es wurde alles für die klassische Schnurre getan. Herr Gabillon schaute als Polyphem ganz prächtig-übermütig in die Wolken und insultierte in der weinseligsten Menschenfresserstimmung die Olympier. Herr Schöne nährte seinen Silen in der possierlichsten Weise mit sächsischer Behaglichkeit. Die Bühne war voll Tollheit. Nicht leicht konnte man schon im ersten Anlauf von soviel sinnlich gewordenem Inszenierungs-Humor überrascht werden, als wenn die Satyrnbursche da herum- und herabsprangen und dann ihre Scherze und Ungezogenheiten fortsetzten.

Aber dem Publikum trat jener ganze Erneuerungsversuch allzu fremd entgegen; es war doch nur ein feinschmeckerischer Nebengenuß für die Kundigen.

* * *

Ich stand nicht mehr im Amt des Theaterkritikers, als Wilbrandt noch im Dezember 1886 und im März 1887 die beiden Oedipus-Tragödien brachte. Es war dies auch wieder eine höhere Adelung des Repertoires,

der vollsten ehrenden Anerkennung würdig. Die beiden Stücke gehören zusammen, wie Arsis und Thesis, wie Auf und Nieder im Rhythmus der mächtig angeschlagenen und weicher ausklingenden tragischen Stimmung.

Der Gegenstand der Doppeltragödie von „Oedipus Tyrannos" und „Oedipus in Kolonos" ist die Darstellung des doppelten Verhältnisses des Bewußtseins zur Tat im echt antiken Schicksalssinn. Fürs Erste bei der Enthüllung des Geschehenen, der ungeahnt verübten Greuel: Mord an dem Vater und Blutschande mit der Mutter, die als unleugbare Tatsachen an Oedipus herantreten und zu denen er sich, vor sich selbst schaudernd bekennen muß; dann fürs Zweite in der ruhigeren Rückerinnerung, wo diese dunklen Schatten sich doch wieder von seinem Ich entfernen, und er, der furchtbar Gebeugte, nun dem Tode nahe, sich endlich zum Bewußtsein der inneren Schuldfreiheit aufrichtet. — In der Exposition von „Oedipus Tyrannos" sehen wir den Helden noch auf dem Gipfel seines trügerischen Herrscherglücks, als den hochgeehrten Machthaber von Thebä, als der Königswitwe Gemahl, als den Erlöser und Vater des Volkes. Da bricht die verheerende Seuche herein — das Orakel deutet ihren Grund. Des Landes Schänder, der Mörder des Königs Laios, weile verborgen und unbekannt in der Stadt. Oedipus spricht über diesen, wer es auch sei, den Bannfluch aus, nicht ahnend, daß er in diesem Augenblick sich selber verflucht. Nun beginnt er mit allem Eifer die Nachforschung nach dem unbekannten Frevler, und forscht sich endlich selbst aus und den ganzen schauderhaften Zusammenhang seines Geschicks. Wie ihm das furchtbare Licht tagt, erhebt er verzweifelnd die Hände gegen seine Augen, weil sie nicht früher erblickt, was er blinden Sinnes verbrochen! Hier scheidet er noch nicht sein Selbst von jenen Freveln, die sich als seine Taten enthüllen,

obgleich sie seinem Wissen fremd waren; die Gewißheit des grauenvoll Geschehenen übermannt ihn, und kein anderer Gedanke kommt jetzt bei ihm auf, als der eine allein: Ich bin es, bin der Götterverhaßte, der fluchbringende Unglückssohn, durch den dies Alles geschah! — Anders ist es in dem zweiten Stück, dem „Oedipus in Kolonos". Als da der blinde Greis nach der Buße langer Jahre in sein Inneres schaut, findet er darin nicht mehr die schwere Schuld, die nur äußerlich in seinem Leben steht; durch das Leiden geheiligt, das er über jedes Maß hinaus geduldet, erteilt er sich selbst die Absolution von jenen ohne Willen verübten Greueln. „Sind ja doch jene Taten", so sagt er jetzt, „mehr Erlittnes, als Begangenes; Unheil schuf ich, ein Unschuldiger, ja, zeuge die Gottheit, nichts übt' ich davon mit Willen! Den Göttern war es so genehm, die wohl schon lange grollten meinem Haus!" Die zweite, versöhnende Tragödie von Oedipus korrigiert gleichsam die erstere bezüglich der Verantwortung und Zurechnung. Die Erinnye seines Geschlechtes, von der Oedipus, sich selbst lossprechend, scheidet, gesellt sich seinen Söhnen zu und stürmt im Königshause Thebens fort: ihn aber empfängt gastlich der Schoß der Erde im Hain der Eumeniden und eine Götterhand führt ihn in sanftem Tode hinab zum Hades. Die Götter haben dem Menschen etwas abzubitten. Dieser Gedanke klingt im „Oedipus in Kolonos" an. Die göttlichen Schicksalsmächte versöhnen sich mit dem Menschen, nachdem er ausgeduldet und ausgerungen — und dann heiligen sie sein Grab zu einem Weiheort, zu einer Segensstätte. — Wir dürfen wohl sagen: „Oedipus in Kolonos" sei das seelenvoll-innigste Stück, das Sophokles, damals selbst schon ein Greis, geschrieben; mit nachlassender dramatischer Spannung, dafür aber mit um so tieferer Empfindung.

Ich habe nur den „König Oedipus“ in der Wilbrandtschen Einrichtung auf dem Burgtheater gesehen, damals schon, wie gesagt, nicht mehr als Referent. Die Übersetzung in fünffüßigen Jamben statt der Trimeter, und die nur leise an dem Text rührende pietätvolle Bearbeitung verdient alles Lob, die Auflösung des Chors in Bürgergespräche ist eine sinnreiche, für die moderne Bühne durchaus gerechtfertigte Aushilfe.*) Eines interessierte mich damals besonders, den „König Oedipus“ ganz abgesehen von dem ganzen Umfang literarisch-philologischer Respektsbegriffe, die sich da herandrängen, lediglich als Theaterstück auf mich wirken zu lassen: ohne jede Rücksicht darauf, wann es überhaupt entstand. Und da muß man ohne weiteres sagen: diese Tragödie sei auch nach der Seite der Technik hin eines der höchsten Meisterwerke der dramatischen Kunst aller Zeit. Durch seinen schlanken Aufbau, durch den mächtigen Pulsschlag seiner Szenenfolge machte auch das uralte Werk des Meisters vom Dionysostheater in Athen auf unser Publikum einen überzeugenden Eindruck, das sonst durch die Schicksalsverkettung in dieser Tragödie stofflich kaum mehr ergriffen würde. Robert war allerdings ein Darsteller, der imstande war, das rein Menschliche in dieser Gestalt kerntief zu fassen, ohne sich formal um antikisierende Stilhaltung ängstlich zu kümmern. So stellte er einen Oedipus hin, der auch ein modernes Publikum ganz voraussetzungslos durch sein namenloses Unglück rühren konnte.

*) Wilbrandt spricht sich über das Recht der Individualisierung des antiken Chors, das der Bearbeiter beanspruchen dürfe, in seinem Buch „Die Tragödien des Sophokles und Euripides' Satyrspiel“ (Nördlingen 1866) in geistreicher Begründung aus. Er sagt da mit Bezug auf den Chor im „König Oedipus“: „Ich lasse ihn wie er ist, nur daß ich aus dem musikalischen Griechenchor eine Gesellschaft thebanischer Bürger mache, aus der sich einige redend hervorheben und mit verstärkter Wärme den Gang des Schicksals begleiten.“ (Vorwort S. XIX.)

Die zweite Tragödie, „Oedipus in Kolonos“, erzielte keine sonderliche theatralische Wirkung und verschwand bald aus dem Repertoir. Sicherlich nur aus dem Grunde, weil bei dem unzweifelhaft hohen poetischen Wert des Stücks der Puls der dramatischen Bewegung desselben doch langsamer geht. Es ist ohne eigentliche Spannung: und dies entscheidet auf unserer Bühne doch Alles.

Die englischen Historien Shakespeares.

(Nach der Bearbeitung von Dingelstedt. — Anläßlich der Vorführung derselben in zusammenhängender Folge auf dem Burgtheater: vom Oktober 1873 bis Mai 1874, dann von Januar bis April 1875.)

I. Allgemeine Vorbemerkungen.*)

Jener junge Theaterdichter, welcher den Bataillen des berühmten Feldherrn Talbot auf französischem Boden, dann dem wilden Kriege der roten und weißen Rose in England von einem Schlachtfelde zum anderen folgte — er hieß Shakespeare — beherrschte dazumal die Bühne noch nicht, aber er rang nach dieser Herrschaft mit seinen besten aufstrebenden Kräften. Kürzlich erst (zwischen 1590 und 91) hatte er mit überkommener theatralischer Grausamkeit noch in „Titus Andronicus" das tragische Henkersbeil geschwungen, in der „Komödie der Irrungen" ebenso die hergebrachten, possenhaften Prügel an seine Clowns ausgeteilt — da trat nun an ihn der gehaltvollere Ernst der vaterländischen Geschichte heran, freilich auch wieder in ihrer blutigsten Epoche. Er durchmusterte die Chronik von Holinshed und jene von Hall mit dem Auge des Dichters, wie auch mit dem Geschick des theatralischen Spürsinns, er entrollte rasch zugreifend die ganze Kette der zum größten Teil entsetzlichen Vorgänge, welche die Voraussetzung seines eigenen Zeitalters bildeten — und so entstand (etwa von

*) „Die Presse". Feuilleton vom 12. Oktober 1873. Später ergänzt.

1592 an) in rückschreitender Reihe der Doppel-Zyklus seiner englischen Königsdramen.

Die sogenannte „Historie" fand Shakespeare als eine bereits geläufige Hauptgattung des populären Bühnenstücks in der Theatertradition vor. Wenn die moderne Ästhetik die geschichtliche Tragödie als die höchste dramatische Aufgabe hinzustellen pflegt: so fing in Alt-England das primitive Volksstück schon entschieden historisch an. Die »drum-and-trumpet-things« trommelten und trompeteten bereits volle Geschichte, allerdings nach naiver Chronik-Überlieferung, über die Bühne hin. Was die englische Ballade seit jeher für das einzelne, lokale Faktum war, das bedeutete die dramatische Historie für ein großes, das ganze Volk bewegendes Ereignis. In keiner Zeit wohl hat man das historisch Tatsächliche mit einer solchen naiven Stärke der Empfindung erfaßt wie damals — und dies war denn auch richtungbestimmend für die Bühne.

Shakespeare lieferte demnach in seinen englischen Königsstücken zunächst praktisch erwünschte Beiträge für das Repertoire, wie das Publikum solche verlangte; aber indem er sich da scheinbar ganz im Geleise des populären Theaterbrauchs bewegte, löste er zugleich die überkommene Aufgabe in einem weit höheren Sinn, vielleicht ohne im Anfange sich dessen selbst ganz bewußt zu werden. Da entstand denn unter seinen Händen, aus dem vaterländischen Spektakelstück herauswachsend, aber noch deutlich mit demselben zusammenhängend, der Grundtypus für das historische Drama: keineswegs schon in organisch-ausgebildeter Form, dafür aber gesättigt mit der mächtigsten Fülle tatsächlichen Lebensinhalts, und von fast unübersehbarem Gestaltenreichtum.

Nicht um ein Einzelnschicksal handelt es sich da, sondern um das Schicksal ganzer Dynastien und Geschlechter. Der Widerhall, die Rückschläge, die Aufsammelung so vieler

Schrecknisse, dieses niederschmetternde Massenverhängnis, das von der Mitte nach allen Seiten hin ausgreift, gibt dem Ganzen — so erklärlich dies alles auch dem ursächlichen Zusammenhange nach erscheinen mag — im großen Haupteindruck entschieden einen fatalistischen Zug.

Als Shakespeare die Gestalten des wildverworrenen Zeitalters Heinrichs VI. und der Greuelepoche Richards III. aus den Blättern der Chronik heraus auf seine Bühne schreiten ließ, tat er dies wohl mit einer ganz bestimmten Tendenz. Das düstere Geschichtsbild jener Periode sollte die dunkle Folie für die davon sich abhebende, helle Zeit bilden, welche weit später im 5. Akt von „König Heinrich VIII.“ der Erzbischof Cranmer in jener schwungvollen, prophetischen Rede verkündigt, die er zum Taufakt des unter einem Thronhimmel feierlich einhergetragenen Königskindes, der jüngst gebornen Prinzessin Elisabeth, hält.

> Dies Königskind — sei stets der Himmel mit ihr —
> Verheißt noch in der Wiege diesem Land
> Vieltausendhaften Segen, den die Zeit
> Einst reifen wird . . .
> Sie wird geliebt, gefürchtet, von den Freunden
> Gesegnet. Wie ein sturmgepeitschtes Kornfeld
> Zittert ihr Feind und hängt das Haupt mit Sorgen.
> Heil wächst mit ihr. Von eig'ner Reb' umschattet
> Speist friedlich Jeder dann, was er gepflanzt,
> Und singt ein heitres Lied mit seinen Nachbarn.
> Gott wird erkannt in Wahrheit. Wer ihr nah,
> Lernt von ihr selbst den rechten Pfad der Ehre
> Und sucht auf ihm die Größe, nicht im Blut.
>
> (Heinrich VIII. Fünfter Akt, 4. Szene.)

Die schlimmen Zeiten wären also überstanden. Zum mindesten die allerschlimmsten! Mit diesem Eindruck sollte das Publikum nach dem dramatischen Rückblick auf die Geschichte der Häuser Lancaster und York entlassen werden,

und die Einsicht mit nach Hause nehmen, wie ersprießlich doch nach jenen zerfleischenden Kämpfen zuletzt die Thronbesteigung des jetzt regierenden Hauses, der Dynastie Tudor, gewesen. Richmond, der Sieger über den dritten Richard in der Schlacht von Bosworth — der erste Tudor auf Englands Thron — spricht den Epilog zu der Schreckenszeit, die nun abgeschlossen sei. Eine Zeit milden Segens soll fortan für England kommen; stumpf auf immerdar mache Gott das Schwert der Bösen, die jene blutigen Tage erneuern möchten!

Die Wunde heilt; aufsprießt des Friedens Samen:
Lang blüh' er hier, und du, o Gott, sprich Amen!

Freilich kann man durchaus nicht sagen, daß dieser Friedenssamen bereits unter Heinrich VIII., dem Sohne des ersten gekrönten Tudor: Heinrichs VII., aufgesprossen wäre, der ein ganz neues Original eines unberechenbaren Despoten im Hause wie im Staate war; noch weniger unter der blutigen Marie, die während ihrer kurzen Regierung und Ehe mit König Philipp II. England nahezu an Spanien auslieferte und unter welcher eben jener Erzbischof Cranmer, den Shakespeare die Patenrede für ihre Schwester Elisabeth halten läßt, auf dem Scheiterhaufen endete. Dies alles mußte aber die patriotische Bühnentendenz mit schuldiger Rücksicht schonend beschweigen. „Nichts gegen die Tudors!" galt als Richtschnur der selbstgeübten, freiwilligen Theaterzensur jener Tage. Auch Heinrich VIII. kommt nach Shakespeares Charakteristik sehr glimpflich weg in dem nach ihm benannten Stück, dessen Premiere i. J. 1613 (nur drei Jahre vor des Dichters Tod) durch die Freudenschüsse aus schlecht versorgten Böllern zu dem festlichen Kirchgang im 5. Akt jene Feuersbrunst veranlaßte, welche das Globustheater zerstörte. So ging denn die Glorifizierung des gottbegnadeten Königskindes schließlich selbst in Feuer auf.

Was war denn also in der Hauptsache das Ergebnis der retrospektiven Geschichtsanschauung des Dichters? Er selbst nimmt von vornan keine Parteistellung ein in der Stammbaum-Kontroverse zwischen den Linien Lancaster und York; er hat dort im Tempelgarten von London weder die rote noch die weiße Rose mitgepflückt. Aber er legt Voraussetzung und Folge dar mit jenem großen Blick für die Verkettung des Tatsächlichen, der eben nur ihm eigen war, er zeigt, wie ein Verhängnis um das andere daraus in fortgesetzter Steigerung sich entwickelte, und man es zuletzt doch, wenngleich nach neuen, sehr harten Prüfungen nationaler Geduld und Ausdauer, wie eine Erlösung betrachten mußte, aus jener entsetzlichsten Periode der englischen Geschichte herausgekommen zu sein.

Als der Dichter dann bei größerer Reife, in der Zeit weiter nach rückwärts schreitend, seinen zweiten bedeutenderen Gang in der Dramatisierung der heimatlichen Königschronik machte, tat er dies gleichfalls mit wohlerwogener Absicht. Gar bald nach Vollendung seines Richard III. scheint er sich für den Plan zu der neuen Reihe von Historien früheren Datums — von Richard II. bis auf Heinrich V. — entschieden zu haben; er schickte denselben dann „König Johann“ gleichsam als Vorspiel (nach A. W. Schlegels Bezeichnung) voran, und ließ ganz spät erst die Historie von Heinrich VIII. — mit Übergehung der dramatisch unfruchtbaren Regierungszeit Heinrichs VII. — als Nachspiel und Überleitung zu dem Elisabethschen Zeitalter folgen. Die wechselnden Szenenbilder von dem Kerkerdunkel der Burg Pomfret an, wo Richard II. ermordet wurde, bis zu der glorreichen Wahlstatt zu Azincourt, auf welcher die verbrecherische Usurpation des ersten Lancaster-Königs durch dessen Sohn ihre Sühne fand, wurden in dieser zweiten Serie der Königsdramen farbenreich aufge-

rollt. Und diese vier Stücke des Lancaster-Zyklus wurden wahrscheinlich ohne sonderliche Unterbrechung — „wie Akte einer und derselben großen Staatsaktion" — *) etwa von 1597—1600 entworfen und niedergeschrieben. Jedenfalls war dies die ausgesprochene Absicht des Dichters, zum Schluß dieser Folge den vaterländischen Waffenruhm in dem heroischen Militärstück von König Heinrich V. durch die Rückspiegelung in der Vergangenheit recht wirkungsvoll zu verherrlichen — gleichsam in einem hellen Gegenbild zu der tragischen Selbstzerfleischung Englands durch den nun folgenden inneren Krieg von Lancaster und York. So war denn die historische Kette geschlossen und der zyklische Zusammenhang ohne jede Lücke hergestellt. Der Chorus in dem Schauspiel von Heinrich V. konnte ohneweiters im Epilog für die nächste Vorstellung den unmittelbaren Anschluß der schon bekannten, jetzt neuerdings rekapitulierten Historien von Heinrich VI. — „was unsere Bühne hat oftmals gezeigt" — dem Publikum ankündigen und, wie gebräuchlich, die Bitte um weitere geneigte Aufnahme stellen. —

So waren denn damals die englischen Königsdramen volkstümliche Zugstücke im aktuellsten Sinn. Mögen uns Menschen der Gegenwart auch jene Vorgänge selbst an sich fern liegen, so bringt uns dies Eine dieselben wieder nahe: die außerordentliche Energie der dramatischen Vergegenwärtigung, die bewunderungswerte, darstellende Bewältigung dieser ungeheueren Masse geschichtlichen Stoffs. Dies rechtfertigt auch den Versuch, sie der modernen Bühne, wenigstens zeitweilig, näher zu bringen. „Kein Geringerer als Schiller," sagt Dingelstedt in dem Programme zu seiner

*) Nach der passenden Bezeichnung von Dr. A. Schmidt in der Einleitung zu König Richard II. (Ausgabe von Shakespeares dramatischen Werken durch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft. 1876. Erster Band. S. 251.)

Bearbeitung, „hat schon vor langen Jahren die Wichtigkeit der Historien Shakespeares für die deutsche Bühne erkannt; ob mit der Spürkraft des Dramatikers, oder aus seiner Ahnung dessen, was seiner eigenen Dichtung selbst wohl an stärkerem historischen Zug teilweise abgeht (?), stehe dahin." Schiller schrieb nämlich unter dem 24. November 1797 an Goethe: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeareschen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III., von einem wahren Staunen erfüllt ... Der Mühe wäre es wahrhaft wert, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu bearbeiten. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden." Trotz der Zustimmung Goethes blieb es aber bei der bloßen Absicht. Als Dingelstedt an die Leitung der Weimarer Bühne kam, nahm er den alten Erbgedanken Schillers wieder auf, und ließ zum Shakespeare-Jubiläum den ganzen Zyklus der Historien in zusammenhängender Reihe vom 23. bis 30. April 1864 über die Bretter gehen. Erst nach neun Jahren: vom Oktober 1873 bis Mai 1874 brachte er es nicht ohne Widerspruch dahin, zunächst die einzelnen Stücke der York-Trilogie auf das Burgtheater in Wien zu übertragen. Dann erst konnte er daselbst, vom Februar bis März 1875, rückschreitend die Serie der Lancaster-Tetralogie bringen, bis endlich die erste Gesamtdarstellung der Shakespeare-Woche vom 17. bis 23. April 1875 als Abschluß folgte. Auch Dingelstedt gab dem Glauben Ausdruck, daß durch den Wiedergewinn dieser „Suite" für die Bühne eine neue Epoche eingeleitet werden, eine „Vorschule des historischen Dramas in Deutschland" geschaffen werden könne, „Dichter, Darsteller und Schauspieler für das höchste Ziel nationaler Kunst und Poesie erziehend." *) Ein guter Glaube gehört

*) Shakespeares Historien. Deutsche Bühnen-Ausgabe von Franz Dingelstedt. Berlin 1867. Erster Band. Einleitung (Programm) S. 23—25.

als inspirierender Antrieb zu einem Unternehmen voll Mühe, wie es jene Weimarer Theatertat Dingelstedts, die später nach Wien hinübergepflanzt wurde, unbedingt war; und soweit würden wir diesen seinen Glauben, wenn es wirklich ein solcher war und es ihm nicht bloß auf eine pathetische Redewendung ankam, immerhin gelten lassen. Aber teilen können wir denselben doch nicht: Wir können uns den Quellzufluß für das ausgetrocknete Feld unserer dramatischen Produktion nicht aus so weiter Ferne zugeleitet denken. Das Geschichtsdrama vor allem muß ganz zu Hause besorgt werden, wenn es nicht bloß abstrakt literarisch wirken soll; es muß entweder durch die menschlich edle Verklärung des Stoffes mit sonst festgehaltener historischer Farbe, wie bei Schiller — oder durch den tiefgeschöpften nationalen Gehalt, der unmittelbar zur Volksseele spricht, sich die lebendige Wirkung sichern. Gerade dasjenige, was die Shakespearischen Historien für die englische Bühne jener Zeit durch höchst bestimmte Beziehungen so wirksam erscheinen ließ, macht sie zur Spezialität und entfremdet sie uns wieder zum Teil. Wohl läßt sich diese Fremdheit — dem modernen Zuschauer gegenüber — durch mäßig angewandte Hilfsmittel unschwer überwinden, und insofern hat eine mit Takt und Pietät vorgehende Bearbeitung ihr unbestreitbares Verdienst. Ein solches wollen wir Dingelstedt auch gern (mit gewissen Einschränkungen) zugestehen: aber um von dem erziehlichen Einfluß dieser von ihm bearbeiteten Königsdramen auf die historisch-dramatische Produktion in Deutschland zu sprechen, dafür war gerade er nicht die berufene Autorität, da er selbst — wie sich aus seiner eigenen Bearbeitung mehrfach nachweisen läßt — nur theatralisch, nicht historisch empfand, und lediglich in diesem Sinn (wenngleich mit viel Geschicklichkeit und äußerem Erfolg) seine Aufgabe löste.

II. Die York-Trilogie.

1. Die Kämpfe der roten und weißen Rose. König Heinrich der Sechste. Zweiter und dritter Teil.*)

Die englischen Königsdramen mögen hier nicht chronologisch besprochen werden, sondern in der Reihe, wie sie entstanden sind, und auch — von Richard III. auf Richard II. zurückgreifend — so bei uns zur Darstellung kamen. Die Darlegung der inneren Entwicklung im dramatischen Schaffen des Dichters scheint mir in diesem Fall wesentlicher, als das äußere Einhalten der historischen Folge.

In der Bearbeitung entspricht die erste Abteilung von König Heinrich VI. dem zweiten Teil in Shakespeares Original. Und dies mit gutem Grund, da wir ohnehin nicht genau wissen, ob wir es in jenem ersten Teil auch mit einer vollwertig echten Schöpfung des Dichters zu tun haben. Die französischen Kriegsvorgänge durfte denn Dingelstedt ruhig hinter sich liegen lassen. Zudem kann die glorifizierte, in Schillerschem Sinn ideale Gestalt der Jungfrau von Orleans, die einmal unserem deutschen Repertoire angehört, das hexenhaft verzerrte Gegenbild der Pucelle Shakespeares unmöglich in ihrer Nähe dulden.

In der Tat bekommt auch erst mit dem zweiten Teil von König Heinrich VI. die Strömung der Handlung von der Vermählung des jungen Fürsten an den rechten Zug, während sie im ersten Teil, aus verschiedenen Wildbächen herbeirauschend, kein volles Rinnsal gewinnen konnte.

In der unrechtmäßigen Quartausgabe von 1594, der ersten, äußerst unkorrekten Publikation des zweiten Teils

*) „Die Presse". Feuilletons vom 22. Oktober 1873 und 3. März 1874, zu den Aufführungen am 18. Oktober 1873 und 28. Februar 1874. (Mit späteren Ergänzungen.)

durch den Winkelbuchhändler Thomas Millington, die sich nur noch in einem einzigen Exemplar auf der Bibliothek von Oxford befindet, beginnt der sehr umständliche Titel mit den Worten: „The first Part of the contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster . . .“ (Der erste Teil des Kampfs der beiden berühmten Häuser York und Lancaster.) Also insoweit ein richtig bezeichneter dramatischer Anfang, nämlich jener der eigentlichen York-Trilogie, deren erster Teil hier tatsächlich einsetzt.

Sobald die unheimliche Gestalt des Prätendenten, Richard von York, mit festen Schritten ins Proszenium schreitet, sobald vorher noch Margaretha von Anjou in die Mitte tritt, um die wild umherschweifenden Blicke der Pairs alle mit der gleichen konzentrierenden Kraft des Hasses auf sich zu lenken — da erst faßt sich der ungefüge, allerwärts ausgreifende Stoff der historischen Aktion fester in sich zusammen. Da trat denn die Bearbeitung ein. Mit richtigem Blick wurde zunächst die Rosenszene im Tempelgarten zu London, die ganz unvermittelt im ersten Teil des Originals (zweiter Akt, 4. Szene) steht, als die eigentlich schlagend veranschaulichende Exposition des Rosenkrieges gleich in den Anfang des zweiten Aufzugs des zweiten Teils herübergestellt. —

Durchaus notwendig waren dagegen in der Bearbeitung jene Fortlassungen, welche Episoden mit allzufern liegender Lokalfarbe, mit spezifisch altenglischem Detail betreffen, das auf das damalige Publikum wirkte, uns dagegen abstößt oder mindestens als ganz überflüssig erscheint. Wenn der Herzog von Gloster den Wunderschwindel von St. Albans an dem Schelm Sander Simpcox auf drastische Weise zu Schanden machte, so lachte dabei dem englischen Zuschauer von damals sein protestantisches Herz im Leibe; wenn Meister Horner mit der Stange und dem Sandbeutel zum Einzel-

kampfe mit seinem Lehrjungen Peter antreten mußte, so war dies eine gerichtliche Spektakelszene im nationalen Stil, bei der sich die Hälse im Parterre emporreckten und sämtliche Lehrbursche in Peters Sieg sich mit geehrt fühlten. In solchen sorglos hingeschriebenen, nur des Publikums wegen breiter ausgeführten Szenen tritt die gewöhnliche Volksstück-Manier von dazumal ganz unverhohlen auf die ernstere Bühne der Historie. — Von positivem Verdienst ist ferner dasjenige, was die Bearbeitung für das schärfere Pointieren der Szenen- und Aktschlüsse getan, namentlich soweit dies mit den Worten des Dichters selbst, nur eben durch eine an wirksameren Ort gerückte Stelle geleistet werden konnte. Viel Takt zeigt außerdem (im ersten Akt, Sz. 8) die Änderung der für die moderne Bühne sonst bedenklichen Fächerszene. Sie lautet im Original (erster Akt, Sz. 3.):

Die Königin (läßt ihren Fächer fallen).

Hebt mir den Fächer auf! Ei, Schätzchen, könnt Ihr nicht?
(Sie gibt der Herzogin von Gloster eine Ohrfeige.)
Verzeihung, meine Gnädige; wart Ihr's?

Herzogin.

War ich es? Ja ich war's, hochmütige Französin!
Wenn meine Nägel an Euer Lärvchen könnten,
Ich schrieb Euch meine zehn Gebote drauf.

König Heinrich.

Still, liebste Muhme; es geschah nicht gern.

Herzogin.

Nicht gern? Tu bald ein Einsehn, guter König;
Sie wird dich närr'n und tänzeln wie ein Kind.
Wenn gleich der Hauptherr hier nicht Hosen trägt,
Doch soll sie Glosters Frau nicht straflos schlagen!

Dagegen stellt sich die Bearbeitung, wie folgt:

Königin (läßt den Fächer fallen. Alle Lords stürzen herbei, ihn aufzuheben).

Zurück, Mylords! — In Frankreich gilt die Sitte,
Daß nur die erste Frau am Hof persönlich

Die Königin bedienen darf. Frau Muhme,
Hebt unsern Fächer auf ... Ihr wollt nicht?

Herzogin (kurz und starr).

Nein

König Heinrich (will sich bücken).

Gestattet mir, geliebte Königin ...

Königin (ihn zurückhaltend).

Ich bitte Majestät —
Frau Herzogin von Gloster, meinen Fächer!

Herzogin (der Königin mit tiefer Reverenz ihren eigenen Fächer reichend).

Empfanget, Majestät, den meinigen;
Der Eure ist zu schlecht, ihn aufzuheben.

(Sie stößt den Fächer der Königin mit dem Fuß weg).

Königin.

Mir das, im Angesicht des ganzen Hofes?!

Dingelstedt hat wohl hierin recht, daß die Ohrfeige auf die heutige Bühne nicht übertragen, sondern ersetzt werden muß, was denn in der Bearbeitung durch den Fächerstoß geschieht. „Nun ist aber die Königin, nicht die Herzogin die verletzte Seite beim Streite" und dies erscheint notwendig, um den sofort erfolgenden Angriff auf die Herzogin zu motivieren. Wenn Eleonore geschlagen, unverzüglich darauf peinlich angeklagt und in Haft abgeführt wird, so entsteht eine für unsere Empfindung unerträgliche Szene. Fordert sie hingegen ihr Schicksal heraus, so kommt Licht und Schatten, gleich verteilt, in das Bild." *)

Trotz des Zusammenfassens der bei Shakesspeare zersplitterten Auftritte in große, je einen Hauptmoment der Handlung erledigende Szenen, trotz aller theaterkundigen Rücksicht auf Klarlegung des Aufbaues blieben jedoch auch

*) Dingelstedt. Shakespeares Historien. Erster Band. Anmerkungen. S. 187.

in der Bearbeitung gewisse unorganische Reste zurück, die, von der loseren Historienform herrührend, nicht rein aufzuarbeiten waren. Die Teile der Handlung entwickeln sich nicht so recht einer aus dem andern, sie bauen sich vielmehr in drei großen Hauptschichten auf; genau besehen, sind es drei nacheinanderfolgende Handlungen. Zuerst die Tragödie vom guten Herzog von Gloster und seiner ehrgeizigen Gemahlin Eleonore, mit dem erschütternden Nachspiel der Sterbestunde seines Widersachers, des Kardinals von Winchester, fast allein die drei ersten Akte füllend. Dieser Teil — mit Ausschluß der die Fortführung der weitern Handlung vorbereitenden Szenen — ist für sich schon ein nahezu abschließendes historisches Drama, welches den Schwerpunkt des Interesses bei der starken Teilnahme, die der einzige intakte, wahrhaft wohlgesinnte Charakter des Stückes bei den Zuschauern findet, mit allzu starkem Übergewicht in die erste Hälfte der Historie legt. Nun folgt im vierten Akt die geniale Darstellung des kommunistischen Volksaufstandes von Hans Cade (durch den Monolog Yorks [dritter Akt, vierte Szene] bereits angekündigt), die uns plötzlich in ein, mit den drastischesten Farben geschildertes anarchistisches Treiben versetzt, dessen wilder Tumult und grelle Beleuchtung aber gar zu sehr gegen die Todesschauer kontrastiert, welche die letzten Szenen des dritten Aktes so tief tragisch umschatten. Nachdem Hans Cade, um Dingelstedts erläuternden Ausdruck zu gebrauchen, „gleichsam perspektivisch" aus der Handlung verschwindet, da die Szene, wo der Sheriff Alexander Iden ihn in seinem Garten erschlägt, in der Bearbeitung fortbleibt — müssen wir uns in der letzten Szene des vierten Aktes zum Aufbruch ins Feld rüsten; denn mit der Rückkehr Yorks an der Spitze des ihm anvertrauten Heeres beginnt endlich der lang geplante Rosenkrieg.

Inmitten des Stücks, in der unmittelbaren Nähe des enthüllten Mordes an dem Herzog von Gloster und des Armensündertodes des Kardinals von Winchester liegt eine Szene voll Gluthitze des Affekts und der Liebesverzweiflung: der Abschied Margaretens von dem eben verbannten Grafen Suffolk. Hier zeigt sich so frühe schon die überraschende Kundgebung des mächtigen Talentes von Shakespeare in der Schilderung erotischer Leidenschaft. Margareta stürmt in ihrer ehebrecherischen Liebe ohne jede Vorsicht heraus, und selbst der beschränkte König muß merken, wie ihm mitgespielt wurde. Dagegen ist die Totenklage Margaretens nach Suffolks Hinrichtung durch die Piraten wie sein hinterlassener Brief „Eigentum der Bearbeitung", wie dies ausdrücklich eingestanden wird. Es schmeckt da etwas von jener Almanach-Empfindsamkeit vor, bei welcher Dingelstedt in jüngeren Jahren selbst literarisch aufgewachsen ist; sowohl in der Textierung des Briefs mit der Einlage der verwelkten roten Rose, „die als dein Zeichen ich am Herzen trug", wie in den weich ausklingenden Arpeggien, mit denen der Monolog Margaretens schließt, nachdem sie Blatt und Rose wiederholt inbrünstig geküßt.

Ein glücklicher Griff der Bearbeitung ist die theatralische Bewältigung des fünften Aktes. Im Original spielt die erste Szene auf dem Feld zwischen Dartford und Blackheath. Gegen das Lager des Königs marschieren York und die Seinen mit Trommeln und Fahnen heran. Shakespeare führt hier bereits die Söhne Yorks vor, und Richard wird gleich bei der ersten Begegnung von Clifford beschimpft:

> Pack' dich, du Häuflein Zorns, unfertiger Klump,
> Gleich knorrig von Gestalt und Lebensart!

Die Bearbeitung streicht diese Szene, und verspart mit Fug und Recht das erste Auftreten von Edward, George

und Richard für die Exposition des nächsten Stücks. Als zweite Szene des Originals folgt dann die Schlacht von Sankt-Albans, wo Clifford der Vater von York getötet wird und dann der junge Clifford an der Leiche den fürchterlichen Racheschwur gegen York und sein ganzes Geschlecht ausstößt. Auch diese Szene umgeht die Bearbeitung, verlegt die Schlacht in den Zwischenakt, und läßt den fünften Aufzug mit einer Zeltszene nach der Niederlage des Königs beginnen. Der alte Clifford wird sterbend hereingetragen, Clifford Sohn kniet an seiner Seite nieder und schwört Rache an York bis ins letzte Glied. Die Königin drängt zur Flucht; gleich darauf brechen York, Warwick und Salisbury in das von ihr und dem König verlassene Zelt ein. Mit dem Aufruf Warwicks:

> Nach London laßt uns rücken,
> Und mög' uns solch ein Tag noch oft beglücken!

schließt im Original der fünfte Akt. Die Bearbeitung hat nun durch die Fortlassung der früher erwähnten Szenen Raum gewonnen, hier sogleich die große Szene im Parlamentshaus zu London folgen zu lassen, die bei Shakespeare den ersten Aufzug des nächsten Stücks eröffnet. Dadurch bekommt dieser Teil der Handlung einen äußerst wirksamen Abschluß. Nach dem Scheinfrieden zwischen Lancaster und York auf das feige Anerbieten des Königs hin: „Richard Plantagenet, das Königreich sei dein nach meinem Hintritt" — tritt Margareta auf, ihr eben enterbtes Söhnlein an der Hand führend und es dann im passenden Moment pathetischer Steigerung auf den Arm emporhebend; gefolgt von Clifford und ihrer Partei, erklärt sie feierlichst, als Königin und als Mutter für das Erbrecht ihres Prinzen allein den Kampf weiterführen zu wollen! Der theatralischen Wirkung zu lieb, kann es sich hier aber Dingelstedt

nicht versagen, gewisse stärkere Farben aufzutragen, die eigentlich die Konturen des richtigen Charakterbildes verschieben und nahezu fälschen. Margareta wird denn zu einer gemischten, Shakespeare-Dingelstedtschen Figur, wenn sie in folgender Weise sich weiter ausdeklamiert:

. . . Und wenn ich Englands Fluch geworden bin,
Weß ist die Schuld? — Die eure, ihr Verräter!
(zu Warwick)
Noch hatt' ich Englands Boden nicht betreten,
Als du und Herzog York und Herzog Gloster
Und Winchester und die gesamte Rotte
Herrschsüchtiger Pairs und treuloser Vasallen
Mich bei dem Volke schon verhaßt gemacht.
Man warf mir unzart meine Armut vor,
Man schalt die Fremde mich, die Bettlerin;
Es gab nicht eine giftige Verleumdung,
Die man auf meinen Namen nicht gespritzt.
(weich)
Der Freund, den sich mein einsam Herz erkoren,
Den Einz'gen, welcher mich aus meiner Jugend
Verlor'nem Paradies hiehergeführt
In dies ungastlich nordisch kalte Eiland,
Den riß man mir heimtückisch von der Seite,
Und sandt' ihn in Verbannung, in den Tod!
Was hab' ich nicht gelitten, Herr im Himmel,
Seitdem ich Königin von England heiße!?
(wieder stark)
Doch da ich's heiße, will ich's sein und bleiben,
Ich laß mich nicht von meinem Platz vertreiben,
Wenn mich mein Volk, mein Gatte auch verläßt,
Hier ist mein Recht, mein Kind; sie halt ich fest!*)

Diese ganze Stelle, welche die Darstellerin nach der Bühnenanweisung, „mit furchtbarer Hoheit und Kraft" zu sprechen hat, ist wieder „Eigentum der Bearbeitung", oder richtiger gesagt, ein höchst willkürlich modernisierender Eingriff

*) Fr. Dingelstedt. A. a. O. 1. Band. S. 182.

in die Originaldichtung. Es liegt durchaus nicht in der Art Shakespeare's, daß seine Personen auf den Höhepunkten der Aktion, wo ihr Verhalten an sich deutlich genug ist, sich selbst überdies noch redselig interpretieren, wie es hier geschieht.

* * *

Wir treten nun an den dritten Teil von „König Heinrich den Sechsten“ — es ist der zweite Teil der Bearbeitung — heran, der uns nebenher zu folgendem literargeschichtlichen Exkurs veranlaßt.

In jener Zeit, wo man sich mit jugendlichem Enthusiasmus dem Shakespeare-Kultus in der deutschen Literatur zuwand, gab Herder zunächst in den „Fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst“ dieser Stimmung in einem längeren Shakespeare-Artikel den beredtesten Ausdruck. Er erschien 1773, in demselben Jahr hatte bereits Götz von Berlichingen mit seiner eisernen Hand gegen die Schranken der alten Einheitsregeln geschlagen, daß die Bühne davon dröhnte und zitterte.

Herder sagt in jenem Aufsatze von dem großen britischen Dichter: „Er nahm die Geschichte, wie sie sich ihm darbot, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, das wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so doch in der Sprache der neueren Zeiten Begebenheit (Evénement), großes Ereignis nennen wollen. Wenn bei den Griechen das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet Shakespeare auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. „Mir ist,“ ruft der begeisterte Interpret weiter aus, „wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden — lauter einzelne im Sturme der Zeiten wehende Blätter aus dem Buche der Ereignisse, der Vorsehung, der Welt rollen sich auf!

Ein Meer von Begebenheiten, wo Wogen in Wogen rauschen, das ist seine Bühne!"

Diese Charakteristik, für die dramatische Weltauffassung Shakespeares im Allgemeinen zu obenhin genommen, paßt aber ganz speziell auf die englischen Historien, insbesondere auf die drei Teile von Heinrich dem Sechsten, die uns in ihrem weiteren Fortgang durch die Blutströme des entsetzlichen Krieges den beiden Rosen hindurchgeleiten. Hier herrscht das Ereignis mit seiner rohen elementaren Gewalt — und die Menschen selbst und ihre Charaktere, ihr Gesinnungswechsel, ihre Leidenschaften, und ihre fortschreitende Verwilderung oder bösartige Erstarrung sind Produkte des Ereignisses und seiner weiterschiebenden Macht.

Freilich ist das Resultat ein negatives und insofern ein trostloses. In der Schule der Schlächterei und des Kampfes, der immer neuen Kampf gebiert, wuchert der Haß, die Rache, die starre Blutgier wie eine wilde Aussaat empor; die ritterliche Tapferkeit, das zähe Ausharren bis zum letzten Todesröcheln im Schlachtgetümmel, die trotzige, feste Mannheit ist das einzige Positive in jener Zeit, welche aus den Fugen gegangen ist und ebenso auch die Charaktere aus allen menschlichen Schranken treibt. Zwei dynastische Rechtstitel stehen da einander gleich gewogen gegenüber und verwirren durch ihre Unentschiedenheit alle Gesinnungen: das Recht des Lancasters, das zweimal ererbten Besitz und die Erinnerung an den ruhmgekrönten Heldenkönig Heinrich V. für sich hat; dann das aus dem Stammbaum künstlich deduzierte nähere Erbrecht der Linie York, welches schwerlich zur Geltung gebracht worden wäre, wenn nicht die Schwäche des Königs den Mut des Prätendenten beflügelt hätte. Zuletzt verbeißt sich eine jede Partei in ihr vermeintes Recht, oder es ist vielmehr nur die wildeste Selbstsucht, die unter dem Panier desselben hüben und drüben kämpft.

Unschuldig und mitleidswürdig sind in dieser Welt blos die Kinder, und auch diese nicht auf lange hinaus. Gerade zur rechten Zeit für unser Mitleid wird der junge Rutland von dem blutigen Clifford erstochen; der Dichter hat ihn absichtlich um des Erbarmens willen jünger gemacht. Der Prinz von Wales, der echte Sohn seiner hochfahrenden Mutter Margareta, ist durch seine trotzig provozierende Entschiedenheit schon reif für den Schwertstoß seiner Todfeinde, sowie er es auch im günstigen Fall für die gewalttätige Befestigung seines Throns wäre.

Der Gang der Handlung schreitet ziemlich geradlinig von einem Schlachtfelde zum anderen dahin. Wir folgen in dieser Skizze der Szenen-Angabe der Bearbeitung, die einzelne Ablenkungen glücklich beseitigt.

Erster Akt: Kriegsrat Yorks mit seinen Söhnen: Eduard, Georg, Richard auf der Burg Sandal. Rasche Konzentration der Streitkräfte der Königin Margareta bei Wakefield (am 30. Dezember 1460). York, auf sein Glück bisher vertrauend, will trotz bedenklicher Minderzahl der Streiter die Schlacht wagen; Georg soll nach London zu Warwick aufbrechen, Richard den Herzog von Norfolk heranziehen, Eduard in Kent das Volk zum Aufstand gegen die Lancasters reizen. Indeß entscheidet sich das blutige Treffen von Wakefield sehr rasch gegen York; nach einer halben Stunde werden seine Truppen zersprengt, zuerst sein Sohn Eduard Rutland erbarmungslos von Clifford erstochen, zuletzt York selbst nach schnödem Hohn von ihm und der Königin niedergemacht. (Sz. 1. u. 2.)

Zweiter Akt. In diesem folgen nun die Ereignisse der nächsten Monate nach dieser verhängnisvollen Schlacht. Ein Treffen bei Mortimers Kreuz in Herfordshier, in welchem Eduard gegen die Lancasterschen einen

Erfolg errang (am Lichtmeßtage 1461) übergeht der Dichter; doch nimmt er das von Holinshed erzählte Phänomen des Luftspiegelbildes der drei Sonnen auf, das vorher über dem Lager der Yorkschen erschienen, und Eduard veranlaßte, zum Wappenschild und Feldzeichen der Yorks drei Sonnen zu wählen. Richard ist indeß zu Eduard gestoßen. Gleich darauf meldet ein Bote die furchtbare Katastrophe von Wakefield, und daß das Haupt des Herzogs, nach vielem Spott und Schimpf, auf das Tor von York gepflanzt worden sei. Am stärksten äußert sich Richards Schmerz.

Ich kann nicht weinen; alles Naß in mir
Löscht nicht die Ofenglut in meiner Brust . . .
Nein, weinen heißt des Grames Tiefe mindern:
Tränen für Kinder; Rach' und Blut für mich!
Richard, dein Nam' ist mein; mein sei die Rache!

Warwick tritt auf mit den Seinen, nachdem er selbst, wie er es in bitterer Scham gesteht, sonst Sieger in so manchem Treffen, von Margaretens Heer inzwischen geschlagen worden. Trotzdem erhebt er im Verein mit Richard, des Beistands von Norfolk versichert, den neuen Kampfruf — und Eduard stimmt ein: „Mit Gott und St. Georg!" Es folgt die äußerst blutige Schlacht bei Towton in Yorkshire. Nach bedrohlichen Schwankungen endlich entscheidender Sieg der Yorkschen (am Palmsonntag 20. März 1461). Grauenhafte Kampfesepisoden; Flucht des Königs und Margaretens; Cliffords Ende. Aufbruch nach London, zur Königskrönung Eduards. Warwick reist nach Frankreich, um für ihn um die Hand der Prinzessin Bona, der Schwester des französischen Königs Ludwigs des Eilften, anzuhalten.

Dritter Akt. König Heinrichs Gefangennahme durch die Wildhüter an der schottischen Grenze (1. Sz.) Im Thronsaal zu London: Audienz der Lady Gray. Eduard, nun

König, wirbt um ihre Hand und erhebt sie zur Königin. Richards entscheidender Monolog. (Sz. 2 und 3.) Der Vorgang am französischen Hof mit König Ludwig XI. und Prinzessin Bona ist in der Bearbeitung gestrichen, „weil nicht blos der plötzliche und kurze Sprung des Schauplatzes von England nach Frankreich, sondern noch mehr die ganz skizzenhafte Behandlung die Szene bedenklich mache." Die Werbung Warwicks und das Anliegen Margaretens bei dem König von Frankreich werden nur erzählt, dagegen das nach Dover verlegte Zusammentreffen Warwicks und Margarethas „zu einer breiten, den Akt wirksam abschließenden Szene erweitert". Warwick, der sich in seiner persönlichen Ehre durch die Heirat des Königs dem französischen Hofe gegenüber arg bloßgestellt sah, geht zur Partei der roten Rose über, und willigt in die Vermählung seiner Tochter mit Eduard, dem Prinzen von Wales, ein.

Vierter Akt. Wieder im Thronsaal des königlichen Palasts. Schlimme Botschaft aus Frankreich; dem König Eduard wird Warwicks Versöhnung mit Margareta berichtet. Abfall Georgs von Clarence. Richard bleibt: nicht Eduards halber, nur um der Krone nah zu sein. „Sie wankt auf Eduards Haupt. Wenn sie ins Fallen kommt, so bin ich nah und hasche mit der Hand." (Zusatz der Bearbeitung. Sz. 1. u. 2). Der König rückt gegen Warwick ins Feld, ohne jede Vorsicht für seine Sicherheit. Durch einen wohlberechneten Überfall gerät er in die Gefangenschaft Warwicks, der ihn höhnend nur als Herzog von York anspricht. Eduard fügt sich resigniert: „Der Mensch muß dulden, was das Schicksal bringt; ein Tor, der gegen Wind und Strömung ringt." Warwick schickt den für jetzt entthronten König in „sichere Haft" zu seinem Bruder, dem Erzbischof von York, nach Schloß Middliham in Yorkshire; eine schonende Rücksicht, die er bald arg

büßen soll. Dingelstedt schrieb die Szene der Gefangennahme Eduards ganz um; er befürchtete nicht mit Unrecht, „daß unser Publikum einen (dem Original gemäß) im Schlafrock und auf dem Lehnstuhl aus seinem Zelte entführten König nicht anders als mit heiteren Augen ansehen würde“, und hielt sich denn für berechtigt, eine detailliert ausgeführte Erzählung des Überfalls zu substituieren, die er der Darstellerin der Margareta zuwies. Dieses Redestück ist immerhin effektvoll zurechtgestellt, paßt aber mit dem fachmännischen Behagen der Schilderung eines echt landsknechtmäßigen Bravourstreichs kaum wohl in den Mund der Königin, mag sie auch als Theaterkostüm einen Panzer tragen. Eher sollte Warwick diesen Bericht — doch minder renommistisch — bringen, da er ja selbst den Plan, Eduard zu überrumpeln, ausgedacht. — Nun wird denn König Heinrich aus dem Tower in den königlichen Palast zurückgeführt, nachdem dieser Warwick und Clarence zu Schirmherren des Reichs ernannt. Aber gleich darauf kommt höchst mißliebige Botschaft. Der Erzbischof von York hat seinen Gefangenen schlecht gewahrt; er ließ ihn täglich in seinem Wildpark unter geringer Bewachung jagen — und so gelang es Richard Gloster und Lord Hastings bei gutem Anlaß (was im Original direkt in Szene gesetzt ist), Eduard am Saum des Reviers zu entführen und nach Burgund entfliehen zu lassen. Nun kann der Kampf aufs Neue wieder losgehen.

Fünfter Akt. Unerwartet rasch ist Eduard mit erwünschter Hilfe von Burgund zurückgekehrt, um sich sein Königreich aufs Neue zu erobern, und fordert Warwick vor dem Tor von Coventry zur Unterredung heraus. Die Truppen beider Parteien halten ihren Aufmarsch. Links nehmen die Streiter für York Stellung; rechts rückt Norfolk mit Fahnen und bei klingendem Spiel für Lancaster vor.

George Clarence geht zu Warwicks Bestürzung von rechts nach links wieder zu Eduard hinüber, die rote Rose von seinem Sturmhut herabnehmend. Zudem muß Warwick von Richard erfahren, daß König Heinrich abermals im Tower sitze. (Im Original wird er schon zum Schluß des vierten Aktes dahin zurückgebracht.) Trotz des Abfalls und Verrats von Clarence wagt jedoch Warwick die Schlacht auf dem Felde bei Barnet, um sie aber nach kurzem Kampf zu verlieren, und aus vielen Wunden blutend hier den Tod zu finden. Die Bearbeitung macht nun aus den beiden Schlachten: der bei Barnet (am Ostersonntag 14. April 1471) mit der Niederlage und dem Tode Warwicks, und der folgenden bei Tewkesbury (am Sonnabend 3. Mai 1471) mit der Niederlage und Gefangennahme Margaretas und ihres Sohns einen einzigen Schlachtvorgang — die Handlung an dieser wichtigen Stelle lediglich zur Ersparnis einer Verwandlung überstürzend. Die Katastrophe erfolgt tatsächlich in zwei Stößen; eine Überleitung, ein Zwischenraum ist hier notwendig zur Verstärkung des dramatischen Eindrucks. Dingelstedt läßt aber Margareta gemeinschaftlich mit Warwick ausrücken und mit ihm in derselben Schlacht geschlagen werden, und schwächt durch diese summarische Erledigung die Wirkung des Originals unbedingt ab. „So weit geht uns're Glückes Fahrt bergauf!“ sagt König Eduard nach dem Sieg von Barnet;

> Doch mitten in dem Glanze dieses Tags
> Entdeck' ich eine schwarze droh'nde Wolke . . .
> Mylords, die Streitmacht, so die Königin
> In Gallien warb, hat unsern Strand betreten
> Und, wie wir hören, zieht zum Kampf heran.

„Wir haben Kunde“ — fährt er fort — „daß sich ihr Marsch nach Tewkesbury gewandt. So laßt uns folgen. Unterwegs wird uns're Macht sich mehren in jeder Graf-

schaft, wie wir weiter ziehn." Die Ansprache an ihre Lords und an die Truppen, welche nun Margareta vor der neuen Schlacht hält, ist voll Entschiedenheit und kriegerischer Energie; nirgends sonst spricht sie so impulsiv wie hier. In der Bearbeitung ist ihre abgeschwächte Schlachtrede von 39 Versen auf 14 gekürzt, und ist nur noch ein verzweifelter Aufruf in die letzten Zuckungen des Kampfes hinein. Ihre Vorführung als Gefangene neben Norfolk und Somerset folgt nun nach kurzem Theatergefecht unvermittelt, und gleich darauf die Herbeiholung des Prinzen von Wales und dessen brutales Abstechen durch die drei Brüder Eduard, George und Richard. Der weitere blutige Abschluß ist dann in der letzten Szene die Ermordung König Heinrichs durch Richard im Tower. —

*

Die wesentlich tragende, zusammenfassende Gestalt in dem ganzen Wust der Kriegsereignisse ist die Königin Margareta. Dem königlichen Dulder Heinrich stellt sie sich als entschlossene Amazone gegenüber; ihr ganzes Wesen steigert sich zu rücksichtsloser Aktivität, sowie das seinige völlig in apathische Passivität einsinkt. Der Gegensatz Beider ist durch den Unterschied des Geschlechtes noch schärfer pointirt. Sie schürt unablässig den Krieg, den ihr Gemahl dämpfen möchte und ohne Ende bitter beklagt. Wenn Holinshed sie als „eine Dame von großem Geiste und voll Kühnheit, ehrbegierig und ausgerüstet mit allen Gaben politischen Blicks, nur zu Zeiten nach Weiberart wandelbar, gleich einer Wetterfahne" schildert, so ist in Shakespeares Bilde jede Spur einer solchen Unstetigkeit getilgt; wie O. Gildemeister, der letzte Übersetzer dieser Historien, richtig bemerkt, hat sich Shakespeare die starken Grundzüge ihres Charakters „aus der Geschichte des Widerstandes abstra-

hiert, welchen die tapfere Frau so viele Jahre hindurch den furchtbarsten Schicksalen und den gewaltigsten Feinden gegenüber durchführte." In diesem Sinne mußte sich ihre Gestalt aufrichten und erhöhen, sobald sie aus der Chronik in die Poesie hineinwuchs. Durchaus gehässig erscheint sie im ersten Teil durch ihre Untreue gegen den König und die giftige, verbrecherische Intrigue gegen den Protektor Herzog von Gloster. Aber sie muß jeden anderen Einfluß am Hofe brechen, damit sie allein da herrschen könne. Wie der Krieg beginnt, steigt sie in ihr eigentliches Element, da fängt für sie eine neue Laufbahn dramatischer Bedeutsamkeit an. Ihre einzige menschliche Seite ist lediglich ihr Muttergefühl: keine eigentlich sittliche, nur eine starke natürliche Regung, in die sich auch die Politik und der dynastische Gedanke mit einmischt. Seitdem ihr der Liebhaber durch ein bitteres Geschick entrissen worden, hat sich dieses Gefühl für den Sohn ihrer beiden Herzkammern bemächtigt. Sonst ist sie — als landfremde Französin so unenglisch wie möglich empfindend — nur die treibende, fackelschwingende Bellona des ganzen furchtbaren Vertilgungskrieges, der zwischen Lancaster und York entbrennt; mit der brutalen Verhöhnung und Hinschlachtung des Herzogs von York wird dieser grauenvolle Riß absolut unheilbar. So kalt und starr blickt außer jenem Richards, in dem sie allerdings ihren Meister findet, kein männliches Auge in diese namenlose, blutige Verwirrung, wie ihr des Mitleids gänzlich entwöhnter, weiblicher Blick. Sie sieht über Berge von Leichen hinaus nur auf ihre Zwecke, und Rache an ihren Gegnern ist für diese abgeschlossene, verhärtete Natur etwas Selbstverständliches, ein Nachgenuß jedes Sieges, den sie bis auf den letzten Tropfen leeren will. In eine solche Gestalt sentimentale Elemente hineinzudichten, ist kaum verantwortlich; doch hat dies Dingelstedt getan. In Marga-

reta wirkt nur der Verstand, dann der Wille und wieder der Wille, ferner die starke Leidenschaft, die sich vereisen und erhitzen kann, wie eben die Luft von außen sie anweht. Für die Schwärmerei ist da noch weiter Raum genug, wie die wundervolle Abschiedsszene mit Suffolk beweist — aber die sinnlich erhitzte Schwärmerei dieser Art ist um eine ganze Welt und um etliche Literatur-Perioden geschieden von der modernen Sentimentalität. Wir haben dies namentlich bezüglich der Szenen zu bemerken, welche die Bearbeitung an die Seeküste bei Dover verlegt, wo Margareta die Rückkehr Warwicks aus Frankreich erwartet (III. Akt, Sz. 4—6). Diese Szenen leisten wohl theatralisch den richtigen Dienst, um den gerade hier sich teilenden Strom der Handlung zu überbrücken. Was sollen aber die empfindsamen Reminiszenzen Margaretens, daß sie eben an diesem Orte voreinst mit dem geliebten Suffolk gelandet sei? Was ferner die behutsame, modern-zimpferliche Vorbereitung des Sohnes auf den nahe bevorstehenden Fall, daß sie, ohne seine Neigung zu befragen, über seine Hand verfügen würde? Dieses zweifelhafte Bereich dämmeriger Zwitter-Empfindungen ist Shakespeare durchaus fremd.

Wie Margareta mit dem Schwerte schreitet Heinrich mit dem Gebetbuch in der Hand durch die ganze greuelvolle Epoche. Daß er in seiner unweltlichen Einfalt nicht einmal etwas zu verschulden vermag, ist seine eigentliche Königsschuld in so anarchischer Zeit, die einen wirklichen Herrn gebraucht, selbst auch einen Despoten vertragen hätte; für einen Herrscher ist der bestimmte Wille, ob auch schroff und rücksichtslos, geradezu eine Pflicht. Das hat Shakespeare, der geistig im Rate der Könige saß, sehr genau gewußt; er betrachtet wohl mit dem Mitgefühl des Kastellans im Tower seinen guten, gefangenen König, belauscht aber zugleich mit einer leisen Ironie seine so ganz

unköniglichen Schäferphantasien während der entscheidenden Schlacht bei Towton. Schon Holinshed, der historische Gewährsmann unseres Dichters, sagt in seiner Chronik: an dem meisten Unheil jener Zeit sei des Königs allzu große Sanftmut schuld gewesen, welcher „too soft" (zu weich) war, einem Reiche vorzustehen, obgleich ihn alle Tugenden schmückten, die einem christlichen Monarchen wohl anstehen. „Von großer Güte, von unendlicher Geduld, aller Laster Feind, frei von jeder Rachsucht, gelassen bei allen Schlägen des Schicksals, schlicht, ohne Falsch, ganz dem Gebet, dem Schriftlesen und dem Wohltun ergeben, niemals fluchend, sein Fleisch kasteiend, voll Barmherzigkeit wider seine Feinde", so gibt der Chronist die Kontur dieses Charakters, und der Dichter kolorierte demgemäß sein Bild hinein. Um den Kopf des königlichen Märtyrers schimmert so etwas wie ein Heiligenschein, der sich da bilden möchte und dessen zitternden Dämmerglanz auch der protestantische Chronist und der ihm folgende Dichter nicht auslöschen wollen. Es gibt kein anderes ethisches Element in dieser wüsten Welt, seitdem man dem guten Herzog Humfried von Gloster (der wohl historisch eben nicht ganz so „gut" war) den Garaus gemacht hat, als diese rein passive Güte, die vor Schuld gesicherte Schwäche des Königs: den matten Lichtstrahl dieser unvermögenden Tugend läßt der Dichter mit einer gewissen Vorliebe mildernd in die wildesten Szenen seiner Historie fallen. Wenn der Bearbeiter hier selbst manchen weichen Farbenstrich im Sinne des Dichters in das milde, friedliche Königsantlitz Heinrichs hinzufügt, wenn er namentlich den Segensspruch, welchen Heinrich über des jungen Richmonds Haupt spricht, breiter austönen läßt — so mag ich in diesem Punkte nicht mit ihm rechten. Trotz der sentimentalen Sinnbildnerei darf man die Schlußwendung immerhin gelten lassen

> Die kleine weiße Hand
> Hat niemals Blut befleckt. All' unsere Kämpfe
> Geh'n spurlos an dem klaren Sinn vorüber,
> Gleich Sommerwolken an dem blauen Himmel,
> Und weiß' und rote Rose sind ihm Blumen,
> Nichts weiter . . .

Der König, ohne jeden Blick für alles Nächste, zeigt da mindestens den Fernblick des Sehers, freilich auch hierin allzu weichsinnig und mild.

* * *

2. König Richard der Dritte.*)

Endlich kam auch Richard Gloster dazu, nach dem langwierigen Krieg der beiden Rosen mit seinem berühmten Eingangsmonolog

> Nun ward der Winter unsʼres Mißvergnügens
> Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks ꝛc.

allein vorzutreten, gleichsam als Herr des für sich gewonnenen Schauplatzes.

Hier drängt sich uns denn zunächst die Frage auf, ob es für den richtigen und vollen Eindruck durchaus unerläßlich ist, daß der Tragödie von Richard dem Dritten die beiden nach Heinrich dem Sechsten benannten Historien (zweiter und dritter Teil) jederzeit auf der Bühne vorangehen? Wohl war es uns diesmal von hohem Interesse, jene gewaltig dämonische Gestalt, den Vollender der Greuel einer ganzen Epoche, von diesem Hintergrund sich abheben zu sehen; aber so ganz wesentlich steigert sich der Eindruck dadurch doch nicht. Auch stehen wir, was die dramatische

*) „Die Presse." Feuilletons vom 3. und 6. Mai 1874, zu den Aufführungen vom 27. April und 2. Mai. (Richard III. und die Yorktrilogie.") Späterhin wesentlich ergänzt.

Kunstform betrifft, jetzt sofort auf einem anderen Boden, auf dem der vollgiltigen Charaktertragödie, der frühesten Meisterprobe dieser Gattung bei Shakespeare. Die Vorstücke, wenn sie auch einen Königsnamen führen, sind bloße Historien in rein stofflichem Sinn, von lastendem Übergewicht des Tatsächlichen über das Persönliche; sie entrollen ein breit angelegtes Zeit- und Kriegsbild, an sich figurenreich, doch ohne bestimmten persönlichen Mittelpunkt.

Dingelstedt bezeichnet es jedoch in dem Anhange zu seiner Bearbeitung („Shakespeares Historien". 1867. III. Bd. S. 129—131.) geradezu als „Barbarei", Richard III. ohne Heinrich VI. zu geben. Jene Tragödie ist ihm nicht mehr und nicht weniger als der Schluß der ganzen Trilogie (oder Tetralogie), gigantisch an sich, aber unverständlich, da das Stück mit den Vorstücken unauflöslich zusammenhänge. „Schon die Introduktion, der Leichenkondukt Heinrichs VI., hat keinen Sinn, wenn man den König nicht leben und leiden gesehen hat. Alle die zahllosen Beziehungen, die in Richard III. auf Heinrich VI. hinweisen, die Klagen Elisabeths, die Flüche Margaretas, das Traumgesicht Clarences, die Lamentationen seiner Mutter und seiner Waisen, die Vision Richards in der Nacht vor der Entscheidungsschlacht sind null und nichtig „wenn das Publikum die früheren Stücke nicht kennt". Und der Hauptrolle gegenüber findet Dingelstedt den ästhetischen Frevel am größten. „Richard, der sich, sobald der Vorhang aufgeht, als echter Theaterbösewicht aus dem Stegreif einführt und seine Mordtaten ohne jegliche Motivierung (?) aus dem Ärmel schüttelt, kann als moralische und physische Mißgeburt erschrecken, anwidern, abstoßen, aber weder als dichterische Schöpfung noch als historische Gestalt interessieren. Man muß ihn wachsen sehen, im Verbrechen,

wie in der Lust dazu, über Sitte und Gesetz hinaus, um seine Natur, seine Sendung zu begreifen."

Wir lesen aus dem eben angeführten Raisonnement zunächst dies heraus, daß Dingelstedt damit die Unentbehrlichkeit seiner Bühneneinrichtung der vorangehenden Historien von Heinrich VI. recht eindringlich darlegen wollte.

Wie viel trägt aber — bei genauerer Prüfung — das frühere Vorleben Richards zur Verdeutlichung der entscheidenden Rolle bei, die er dann als gereifter Mann, als Protektor und König spielen soll? Die „verwildernden Eindrücke" des langen, furchtbaren Bürgerkrieges, auf die man gewöhnlich hinweist, erklären durchaus nicht die ganze Tiefe dieses unergründlich dämonischen Charakters. Unter denselben Einflüssen standen ja die Königin Margareta, Clifford, wie auch die Brüder Richards — und man weiß, wie sie auf dieselben wirkten. Namentlich Clifford ist völlig durch dieselben bedingt: was er ist, wird er durch sie; auf den Schlachtfeldern des ingrimmigst weiter tobenden Kampfes verzerrt sich immer mehr sein Gesicht, und der Rausch vom Blutgeruch macht ihn zum brutalen Schlächter. Alle, die sich auf dem blutigen Schauplatz herumschlagen, mit ihnen selbst der „Königsmacher" Warwick, bergen keine Rätsel in sich, sie sind uns in ihren Absichten und Leidenschaften völlig deutlich, treten so ihre Rollen an und spielen sie auch so zu Ende. Richard dagegen ist nicht sowohl der Zögling dieser wilden Zeit, vielmehr durch seine unheimliche Überlegenheit berufen, ihr Meister zu werden. Im tiefsten Versteck seines Innern entwickelt sich sein Charakter, und spricht sich erst aus, nachdem er in sich fertig und geschlossen ist. In der tief entarteten Welt um ihn herum, in welcher aber selbst das Schlechte borniert, schwach und ratlos geworden, ist er allein im Bösen sicher und zielbewußt, und darum fordert er diese Welt ganz für

sich, „darin zu hausen.“ Seit er dieses Postulat ausgesprochen, ist er uns ohne jeden Rückblick in seine Vorgeschichte sofort verständlich. „Ich bin ich selbst allein!“ Dies ist das Wort, mit dem er sich einführt.

Shakespeare fand sich allerdings veranlaßt, seinen Richard und auch George, den nächst älteren Bruder, in den Vorstücken weit früher, als die Geschichte davon weiß, an dem Kampf der beiden Rosen Anteil nehmen zu lassen, und namentlich Richard von Anbeginn als eifrigen und entschlossenen Gehilfen seines Vaters darzustellen. Bereits zum Schluß des zweiten Teils von „König Heinrich VI.“ (fünfter Akt, Sz. 1. und 2.) kämpft im Drama Richard bei Sankt Albans seine erste Schlacht durch, als er in Wirklichkeit erst ein Knirps in Kinderschuhen war. An diesem heißen Tag steht er schon nach der poetischen Darstellung im tapferen Blutdienst obenan. „Richard verdient den Preis vor meinen Söhnen!“ ruft der Herzog von York aus, als jener den Kopf Somersets vor sich hinwirft. Tatsächlich waren aber noch bei dem verhängnisvollen Treffen von Wakefield, in welchem der Herzog nach grausamer Verhöhnung erschlagen wurde, außer seinem vorher von Clifford erstochenen zweitgebornen Sohn Rutland die anderen drei Söhne fern von dem Schauplatz der Greuel — obgleich sie der Dichter eine Szene früher auf der Burg Sandal bereits mit dem Vater Kriegsrat halten läßt („Heinrich VI.“ Dritter Teil, erster Akt, Sz. 2.). Eduard, der älteste, eben 18jährig, schlug sich um jene Zeit nicht ohne Erfolg mit dem Lancaster'schen Anhang in Herefordshire herum, und brachte demselben beim Mortimer-Kreuz eine Niederlage bei; der 11jährige George und der erst 8jährige Richard verweilten jedoch unter der Obhut der Mutter in Burgund. Selbst im weiteren Verlaufe der Erzählung behandeln die von dem Dichter benützten Quellen

— wie Gildemeister in der Einleitung zu seiner Übersetzung des dritten Teils von „König Heinrich VI.“ hervorhebt — auch den herangewachsenen Richard durchaus als Nebenperson, und wissen nichts von ihm zu sagen, „was auf die furchtbare Rolle, die er in der Zukunft spielen sollte, hindeuten könnte“.*)

Gerade also in den historischen Berichten erscheint denn Richard ganz urplötzlich und unvermittelt als „vollendeter Bösewicht“. Wenn nun Shakespeare so weit nach rückwärts in der Anlage seines Charakterbildes ausholte, tat er es wohl weniger deshalb, „um die ersten Keime und Wurzeln der späteren entsetzlichen Enormitäten seines Charakters aus den Eindrücken aufzuweisen, welche die Seele des jugendlichen Richard während des blutigen Bürgerkrieges empfangen mußte“ (wie auch Gildemeister annimmt), sondern wahrscheinlich aus anderen, weit stichhältigeren Gründen. Schon in seinem allerersten Debut der Schlacht von Sankt Albans ist Richard jenen grauenhaften Eindrücken völlig gewachsen. „Herz, bleibe grimm; fahr' fort, Schwert, dich zu röten!“ Wer als ganz junger Mensch so spricht, ist trotz seiner Jugend bereits greuelreif — an ihm gibt es nichts mehr zu verwildern. Was wollte also der Dichter darüber hinaus zeigen? Es kam ihm zuvörderst darauf an, in Richard den eigentlichen g e i s t i g e n E r b e n des Prätendentengedankens seines Vaters scharf hinzustellen, dem er an entschlossenem Hinblick auf das Ziel am nächsten stand, um ihn aber an rücksichtsloser Kühnheit des Willens noch weit zu übertreffen. Über kurz oder lang mußte ein so gearteter Charakter — der kernechte York — eben jenes Ziel, unbedingt

*) Shakespeares dramatische Werke. Herausgegeben von Bodenstedt. Leipzig. F. A. Brockhaus 1872. Fünfter Band, 4. Heft. Einleitung S. VII.

selbst über die älteren Brüder hinweg, als sein ganz persönliches auffassen; und diesen Prozeß wollte der Dichter veranschaulichen.

Doch erst als der Konflikt unter den Brüdern aus Anlaß der Heirat mit Lady Gray ausbricht und Richard mit dem Bruder-König und dem noch verächtlicheren George Clarence als für ihn abgetanen Figuren in seinem Königs-Schachspiel abrechnet — da hat er sich auch in sich völlig zusammengefaßt und die Basis seines verbrecherisch-kühnen Operationsplans gewonnen. Erst jetzt kennt er selbst den ganzen Umfang seines Wollens und setzt ihn durch. Und sehr vernehmlich lautet zugleich das Motiv vor, für seine Mißbildung, die er förmlich vor dem Spiegel durchstudiert hat, sich volle Genugtuung durch die Herrschaft über eine Welt von Flachköpfen mit geradem Wuchs zu verschaffen.

> Gut, setzt es gibt kein Königreich für Richard,
> Was kann die Welt für Freude sonst verleihen?
> — — — — — — — — — — — — — —
> Weil denn die Erde keine Lust mir beut,
> Als herrschen, meistern, Andre unterjochen,
> Die besser an Gestalt sind als ich selbst,
> So sei's mein Himmel, von der Krone träumen,
> Und diese Welt für Hölle nur zu achten,
> Bis auf dem mißgeschaffnen Rumpf mein Kopf
> Umzirkelt ist mit einer reichen Krone.
>
> (Nach A. W. Schlegel.)

Schon dieser Monolog („König Heinrich VI.", dritter Teil, dritter Akt, Sz. 2) ist eigentlich im ersten Entwurf eine Vorrede zu dem Stück, das Richard persönlich gehört. Dieselbe Gedankenfolge setzt sich nach Heinrichs des Sechsten Ermordung im Tower fort, der ersten Etappe des weiter noch durchzuführenden, blutigen Programms. (Ebendaselbst, fünfter Akt, Sz. 6.)

Der König Heinrich und sein Prinz sind hin:
Clarence, dich trifft die Reih; die Andern dann.
Ich achte nichts mich, bis ich Alles kann.

Zuletzt reassumiert denn Richard all' dasjenige, was er über sich zu sagen hat, zum dritten Male im Eingange des nach ihm benannten Stückes, und spricht da — seine Voraussetzungen knapp und prägnant zusammenfassend — sich selbst den Prolog. Gerade dies deutet unverkennbar auf die Absicht des Dichters, damit einen entschieden neuen, dramatischen Anfang zu markieren. In gleichem Sinn äußerte sich auch Ludwig Speidel über diesen wichtigen Punkt: „Man darf wohl annehmen, daß auch Shakespeare den dritten Richard als selbständiges Trauerspiel gedacht habe; denn wie wäre er sonst darauf gekommen, seinen Helden Dinge sagen zu lassen, die er schon im vorhergehenden Stücke gesagt hat, sowie ihm eine Selbstcharakteristik und die Angabe seiner Pläne und Absichten in den Mund zu legen, die wir gleichfalls schon aus dem früheren Schauspiele kennen?" *)

Selbst das historisch Voranliegende wird nach Bedarf ausreichend rekapituliert, so daß das Verständnis hierin gleichfalls auf keine Schwierigkeiten stößt. Wären die Historienstücke von „Heinrich VI." nicht in der Tat vorhanden, so würde man ihren Abgang aus „Richard III." heraus kaum so stark vermissen. Shakespeare hält es mit den Dramen sagenhafter oder frühgeschichtlicher Herkunft auch nicht anders, wie mit seinen englischen Historien: auch da knüpft er die Handlung an eine hereinragende Vergangenheit, die Exposition an eine frühere Katastrophe — und erzielt gerade durch diese Abhebung von einem halbdunklen Hintergrund die stärksten Wirkungen. Und immer ist dafür gesorgt, daß da die Vorgeschichte, sei es

*) „Neue Freie Presse", Feuilleton vom 29. April 1874.

auch nur andeutend, nach Bedarf zu unserer Kenntnis gelange. Ebenso erfahren wir im ersten Akte von „Richard III." an dem Sarge Heinrichs VI. so viel über diesen königlichen Märtyrer, als uns für die neu anhebende Handlung erforderlich ist, und die erschütternden Verwünschungen Margarethens sind weiterhin in ihrer pathetischen Fülle beredt genug, ohne einer weiteren Erklärung nach rückwärts hin zu bedürfen.

*

Die außerordentliche Schwierigkeit, einen Shakespeareschen Charakter in seine Ingredienzien aufzulösen, werden wir hier ganz besonders gewahr, sobald wir diesen Versuch eben an Richard III. machen.

Sehr richtig hebt dies auch Otto Gildemeister hervor; doch zeichnet gerade er einzelne Hauptzüge von dessen Physiognomie so geistreich scharf hin, daß ich nichts Besseres weiß, als dieselben — nur näher zusammengerückt — hier wiederzugeben.

Als ein gereifter, welterfahrener Mann, verhärtet, mit völlig abgekühltem Blute betritt er in dem Drama, das seinen Namen trägt, die Bühne . . . Er kennt nicht das Bedürfniß der Beschönigung, und fühlt sich vollkommen behaglich in seiner Verruchtheit; mit prägnantem Witze malt er die gewissenlose Gelassenheit seiner Seele, wenn er ankündigt, daß er „beschlossen habe, Bösewicht zu werden". So erhaben ist er über die Anwandlungen sittlicher Bedenken, daß er im Gegenteil die ganze Verworfenheit seiner Mittel sich ausmalt, ehe er sie anwendet. Verstellung und Heuchelei übt er mit voller Meisterschaft. Fast alle Personen seiner Umgebung, mit Ausnahme seiner nächsten Vertrauten und einiger scharfblickenden Gegner, halten ihn anfangs für einen harmlosen Mann; an diesem Komödienspiel hat er fast eine künstlerische Freude. Überhaupt sind es die Waffen der Intelligenz, Beredtsamkeit, Klugheit, Täuschung, die er vorzieht. Fast mehr als der Besitz der Macht lockt ihn der Triumph, durch die Hilfsquellen seines Geistes aus den sprödesten Hindernissen Werkzeuge des Erfolgs zu machen. Er ist nicht grausam von Temperament (?), er ist nur

grausam im negativen Sinne: es kostet ihm keinen innern Kampf, einen Menschen umzubringen, sobald es ihm zweckmäßig erscheint. Er spaßt darüber mit seinen Banditen, aber nicht weil ihm das Blutvergießen besonders kurzweilig wäre, sondern weil in seiner Seele kein menschliches Pathos ihm die Stimmung verderben darf. Wenn Humor die Gabe ist, durch den Scherz sich von dem Einengenden und Peinigenden ernsthafter Empfindungen zu befreien, so besitzt Richard diese Eigenschaft in reichem Maße, während z. B. Macbeth keine Spur davon verrät, und neben jenem genialen Frevler wie ein Philister aussieht. Macbeth steckt bis über die Ohren in seinem greuelhaftem Trachten und Treiben und wenn er zu reflektiren anfängt, so schüttelt ihn das Entsetzen, und er tobt, um sich zu betäuben. Richard überwindet das Grausen, indem er es verspottet und seinen Witz dagegen spielen läßt".

Die unergründliche Komplikation in dem Charakterbild Richards hat unsere hervorragenden Ästhetiker stets wieder zum erneuerten Versuch der Enträtselung gereizt. So ging auch in späteren Tagen Friedrich Theodor Vischer geistvoll eindringend daran. „Richard III. vereinigt Kräfte, die in einem Individuum sonst nicht Platz beisammen haben. Ebensosehr wie die roh terroristische Kraft besitzt er alle Mittel der Feinheit; und es dient ihm in der Verfolgung seiner teuflischen Pläne nicht bloß die List: er ist vollendeter Schauspieler, Meister der Beredtsamkeit; und er genießt nicht nur das Faktum seines Sieges, sondern sich selbst in der Überlegenheit seines Könnens. . . . In der rohen Stärke des Losfahrens gleicht er dem „Eber", dem „Metzgerhund", dem „Schlächter". Die Schmähwörter passen alle auf ihn. Er weiß im rechten Momente zu erschrecken. Aber auf Grundlage der Naturkraft erhebt sich in ihm ein ungemein überlegener, klarer Geist . . . Er ist ein grundgescheiter Ironiker, der so viel Recht hätte, wenn er nicht so viel Unrecht hätte; er ist unter allen Selbstsüchtigen nur der am meisten Selbstsüchtige, unter allen Spitzbuben und Räubern nur der allein Konsequente

— und dabei oft ausgelassen lustig, ein Komödiant, ein höllischer Possenreißer; er scherzt gern, macht freche Witze, läßt sichs behagen." *)

All' jene Züge zu der Charakteristik Richards fand Shakespeare in der wohlbenützten Chronik-Quelle vor **), doch nur als einzeln aufgezählte Eigenschaften; mit höchster organisatorischer Kraft verarbeitete er aber dieselben in jenes bewunderungswerte, einheitlich persönliche Bild, und wußte uns so den Unhold Richard unheimlich-fesselnd, ja vielfach in seinem witzreichen Hohn sogar unterhaltend vorzuführen. Als er jedoch unter einer Trompetenfanfare den Thron besteigt, ist es sofort mit seiner guten Laune zu Ende, die ihn — solange seine Kräfte im Aufstieg zum Ziel gespannt waren, keinen Augenblick verließ. Auf der Höhe des Erfolges sehen wir ihn zugleich auf der Höhe der Greuel, die er nun ohne Pause einander folgen läßt. Der dienstgetreue Halunke Catesby soll das Gerücht herumbringen, Anna, Richards Weib, um die er am Sarge Heinrichs VI. mit solcher Virtuosität gefreit hatte, sei sehr gefährlich krank und werde wohl sterben — und demnächst hat sie auch „der Welt gut' Nacht gesagt". Tyrrel erhält von Richard den Auftrag, die Ermordung der Söhne König Eduards im Tower zu besorgen; „ich bin jetzt so tief im Blut, daß Sünde Sünde hetzt; beträntes Mitleid wohnt mir nicht im Auge." Die Bluttat wird prompt vollzogen; Richard will sichs „nach Vesperzeit" erzählen lassen, wie sie starben. Buckingham, der bis dahin bewährte Helfershelfer, der kurz vorher bedenklich wird und nicht weiter mitgehen will, wird in

*) Friedr. Th. Vischer, „Shakespeare-Vorträge". Stuttgart und Berlin 1905. V. Band. S. 179. 344.

**) Es ist dies — wie auch sonst in den Historien — die Chronik von Holinshed, welche aber an dieser Stelle die um 1513 lateinisch abgefaßte Geschichte Richards III. von Thomas Morus in fast unveränderter englischer Übersetzung bringt.

sein Verderben hinein verabschiedet. „Hat er so lang mit mir frisch ausgehalten und will sich nun verschnaufen? Wohl, es sei.“

*

Richard hat bei seiner hohen Intelligenz auch einen scharfen Sinn für die Stimme des Gewissens, aber er stellt sich mit der ganzen Macht seines Willens gegen dasselbe zur Wehre. In den furchtbaren nächtlichen Visionen vor der Entscheidungsschlacht schüttelt ihn das Entsetzen — sein „schaudernd Fleisch bedeckt der kalte Angstschweiß“ — dennoch entringt sich inmitten der gespenstigen Traumesschrecken seiner Brust das Wort: „O feiges Gewissen, wie bedrängst du mich!“ Dies mahnt von fernher an den weit späteren Ausspruch Hamlets in seinem berühmten Monolog: „So macht Gewissen feige aus uns allen“ .... Er gesteht wohl am Vorabend der Entscheidungsschlacht zu:

„Ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes,
Noch frischen Mut, den ich zu haben pflegte“ — —

und das wird man sehr begreiflich finden. Doch, ehe das Signal zum Angriff gegeben wird, nimmt er sich straff zusammen:

Geht, Herren; jeder Mann an sein Geschäft!
Kein Traumgeschwätz soll unsre Seele schrecken,
Gewissen ist ein Wort für Memmen nur,
Erfunden, um die Starken einzuschüchtern;
Unser Gewissen und Recht sei Faust und Schwert.

Seine Ansprache an die Führer und Truppen, die er weiter hält, hat sogar national-englischen Kern, und er selbst geht dann mit entschlossenem Mut in den Kampf „und trotzt auf Tod und Leben jedem Gegner“. Ritterlich und soldatisch betrachtet, endet der furchtbare Frevler keines-

wegs unrühmlich. Ein zeitgenössischer Chronist erzählt, wie man auf dem Schlachtfelde bei Bosworth, als alles verloren war, dem König ein Pferd gebracht und ihn gebeten habe zu fliehen: er aber habe geantwortet: „Bringet mir meine Streitaxt in meine Hand und setzt mir die Krone hoch aufs Haupt! Denn bei dem, welcher beides Meer und Land geschaffen hat, als König von England will ich heute sterben und um keines Fußes Breite weichen, solange Atem in meiner Brust währet.“ *)

Das Geistertableau mit den parallelen, nach rechts und links sich wendenden Segens- und Fluchreden gegen die Zelte Richmonds und Richards hin ist im Grunde genommen ein gewöhnlicher Theaterbehelf, über dessen untergeordneten Wert sich Shakespeare selbst gewiß am wenigsten täuschte, den er aber für den drastisch abschließenden Eindruck dem Publikum gegenüber nötig hatte. Mit dem „Siege des guten Prinzips“ ist es übrigens nicht weit her. Der „flache“ Richmond . . . dieses Wort Richards trifft zu. Wenn sich der blutige Frevelmut schließlich erbrach, setzte sich nun die trocken berechnende Nüchternheit zu Tisch und auf den Thron. Jedenfalls war der siegende Richmond als König Heinrich VII. nicht dazu qualifiziert, der Held einer neuen Historie zu werden; poetisch wie dramatisch ließ sich mit ihm weiter nichts anfangen.

* * *

Nun noch einige Bemerkungen über die Bearbeitung. Dingelstedt mußte einmal die theaterübliche Volksszene auch in dieses Stück hereinbringen; sonst hätte ihm die Inszenierung desselben keine rechte Freude gemacht. Eigentlich fand er ein Bürgergespräch schon bei Shakespeare

*) Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe. VI. Band. Einleitung zu Gildemeisters Übersetzung von „K. Richard III.“, pag. 3

vor, sehr richtig angebracht an anderer Stelle (2. Akt, 3. Szene), doch dies genügte ihm noch nicht. Drei Bürger sprechen dort unterwegs bei rascher Begegnung über die jüngste Neuigkeit, den Tod des Königs und die stürmische Zeit, auf die man sich nun gefaßt machen müsse. Die Stimmung des bangen Momentes wird da sehr ausdrucksvoll bezeichnet.

Erster Bürger.
Ihr könnt beinah' mit keinem Menschen reden,
Der nicht bedenklich aussieht und voll Angst.

Zweiter Bürger.
Vor großem Umschwung ist es immer so;
Durch ahnenden Instinkt erbangt der Mensch
Vor kommender Gefahr, wie man das Wasser
Anschwellen sieht vor einem wilden Sturm.
Doch stellt es Gott anheim!

Shakespeare selbst entnahm diese Stelle wörtlich der Chronik Holinsheds, die er Blatt für Blatt sorgsam umwendete, als er seine Historien schrieb. Er wußte genau, wo selbst in der prosaischen Quelle die Goldkörner der Poesie eingesprengt lagen.

Wenn man schon das Bedürfnis fühlt, Shakespeare zu ergänzen, darf man nicht so trivial einsetzen, wie dies Dingelstedt tat. Er rückte seine Bürgerszene an den Anfang des dritten Aktes, wo sich neugieriges Volk vor der Zugbrücke zum Tower schart, um den Einzug des Prinzen von Wales zu erwarten.

Heute kommt der Prinz.
Der neue König, meint ihr wohl?
Gott besser's!
Das geht bei uns zu Land jetzt so geschwind
Mit uns'rer Kön'ge Sterben und Verderben,
Daß unser Einer völlig irre wird,
Und selten kommt etwas Gescheit'res nach;
Ich fürcht', die ganze Welt dreht sich rundum.

Das lautet wahrhaftig nicht shakespearisch. Nun stecken die politisierenden Bürger die Köpfe über ein Spott-Epigramm auf Richard und seine Kreaturen zusammen, das damals durch Londons Straßen umging. Beiläufig auf deutsch:

> Die Ratz und die Katz und Lovell der Hund
> Regieren das Reich mit dem Schweine im Bund;
> Der buckliche Eber die Wege fand,
> Die Rosen zu wühlen aus englischem Land.

Die Ratz (rat) ist Ratcliff, die Katz (cat) Catesby, und der Hund Lord Lovell, die drei vornehmsten Komplizen Richards. Der Verfasser, ein gewisser Collingbourn, mußte seinen viel zu verfrühten Kladderadatsch-Witz mit qualvollem Tod unter Henkershand büßen. Die Bearbeitung entnahm das Zitat des Pasquills, von dem bei Shakespeare keine Erwähnung geschieht, aus Heywoods Geschichte Königs Eduard IV.; obgleich dies ein Beitrag zur Charakteristik sein mag, halte ich es doch nicht für ratsam, Shakespeares historische Dramen noch quellenhafter und chroniktreuer machen zu wollen, als sie ohnehin sind.

Den vierten Akt eröffnet die Dingelstedt'sche Bearbeitung mit der Szene im Thronsaal zwischen dem gekrönten König und Buckingham, während derselbe im Original mit der Szene der Mutter Richards, der verwitweten Königin Elisabeth, und der neuen Königin Anna beginnt, die an der Pforte des Tower von dem Kommandanten Brakenbury vergeblich Einlaß zu den jungen Prinzen begehren. Oechelhäuser hat in der Einrichtung für Berlin diese Szene beibehalten, Dingelstedt hingegen sie (als für den Fortgang der Handlung nicht geradezu unerläßlich) gestrichen: obgleich immerhin eine wichtige Überleitung — in dem ergreifenden Bericht Annas über ihre traurige Ehe — damit ausfällt.

Auf die Fluch- und Klageszene der drei Frauen nach dem Prinzenmord legt die Bearbeitung nach Gebühr volles Gewicht. Schon als Haltepunkt in dem rasch abstürzenden Gang der Handlung des vierten Aktes ist diese Szene höchst bedeutsam. Zwischen der atemlosen Hast, in welcher die gehäuften Greuel Richards, das aufsteigende Kriegswetter, die schweißtriefenden Boten und die Trommelwirbel des Truppenausmarsches gegen Richmond einander drängen und jagen, muß es einen Hemmschuh der beschleunigten Bewegung, einen Moment der betrachtenden Rückschau geben. Auch die Zugbrücke und die Türme des Towers wollen wir noch einmal sehen, vor denen sich im dritten Akt beim Einzuge der Prinzen ein trügerisch-festliches Getümmel bewegte und wo jetzt an unbekanntem Ort ihre Leichen eingescharrt liegen. Und welchen pathetischen Gehalt hat nicht an sich die wunderbare Szene! Das Unglück setzt sich immer zusammen; was für eine schicksalsschwere Last desselben vereinigt sich hier an Einer Stelle, als die greise Herzogin von York, die Königin Elisabeth und die finstere Margarete auf derselben Bank sich niederlassen. Es sind drei Altersstufen des Grams und Wehes, eine Trauer unter verschiedenen Namen, aber mit gleicher Gewalt anstürmend — und die tiefe Kluft des Hasses, die sich früher zwischen diesen drei Frauen auftat, füllt sich mit der Tränenflut des gemeinsamen Leides. Dazu kommt hier die überwältigende Summierung des Unheils, die gegenseitige Abrechnung der furchtbaren Mordschläge, der stete Hinblick auf den gemeinsamen Würger und Schmerzensbereiter. Nur das Volksepos hat sonst so erschütternde Naturlaute der aus tiefster Brust sich losringenden Trauer, von der selbst die Luft rings zu erbeben scheint, wie wir sie hier vernehmen. Das stellt sich unmittelbar neben die Totenklage Hekabes und Andromaches

um Hektor, neben die Schmerzensausbrüche Chriemhilds an Siegfrieds Leiche. —

*

Was weiter in der Einrichtung Dingelstedts für Wien als durchaus neu hinzukam, dies war die nun folgende zweite Werbeszene Richards bei der Königin-Witwe um ihre Tochter. Man hatte sie vorher immer gestrichen, weil man — und wohl kaum mit Unrecht — annahm, daß mit der verschärften Wiederholung der gleichen Situation vom ersten Akt, der frivol-virtuosen Freierei um Lady Anna am Sarge ihres von Richard ermordeten Schwiegervaters, unter jetzt noch unerhörteren Voraussetzungen dem menschlichen Gefühl der Zuschauer doch gar zu viel zugemutet werde. Dingelstedt glaubte aber die Wiederherstellung der Szene folgendermaßen rechtfertigen zu können: „Dieselbe zeigt in einem letzten Zuge, daß Richard über jede Schranke von Sitte und Gesetz auch nach dieser Seite sich hinwegsetzt. Seine Dynastie zu befestigen, ist ihm höchster Zweck, jedes Mittel dazu recht. Elisabeth hingegen, die feine, schlaue Wittib, die mit Königen umzuspringen weiß, läßt es unentschieden, ob sie des wundersamen Eidams überraschenden Antrag annimmt oder ablehnt. Diese ungewisse Farbe der meisterhaft geführten Szene liegt in des Dichters eigentlicher, tiefer Absicht. Das Publikum soll so wenig wie Richard wissen, wie es mit Lady Elisabeth daran ist, die sich von dem ersten Auftreten an als Bittstellerin vor König Eduards Thron mit außerordentlicher Diskretion und Zurückhaltung geführt hat und nun zu guterletzt in einem vorteilhaften Zwielicht verschwindet." *)

---

*) Franz Dingelstedt. Shakespeares Historien. 1867. III. Band. S. 133.

Aber unbedingt sollte das Publikum in so wichtigem Fall wissen, wie es daran sei. Das Bedenken, das sich hier aufdrängt, sprach insbesondere Karl Frenzel sehr scharfsinnig aus — und dies gegenüber der Oechelhäuserschen Bearbeitung, die gleichfalls die bestrittene Szene beibehält.

„Mit feinem Gefühl hat der Bearbeiter in dieser Szene, in der Richard um die Hand der Tochter Elisabeths wirbt, um die Ehe derselben mit seinem Gegner Richmond zu hindern, das Widerspiel der Szene des ersten Aktes erkannt, wo Richard durch seine Schmeichelkünste die Liebe Annas gewinnt. Während er der jungen, leicht betörten Anna gegenüber Sieger bleibt, wird er von der gereiften, ihn durchschauenden Frau durch den Schein der Nachgiebigkeit getäuscht. Die Richtigkeit und innere Wahrheit dieser Auffassung leuchtet ein; aber ich bin sehr zweifelhaft geworden, ob auch nur ein Bruchteil des Publikums durch die Darstellung von dieser Ansicht überzeugt wird. Denn Elisabeth geht genau so, wie Anna ab, ihr wie Anna ruft Richard: „Nachgiebige Törin, wankelmütig Weib!“ nach. Die Darstellerin der Elisabeth vermag wohl ihren Unwillen und Abscheu gegen Richard lebendig auszudrücken — aber um uns die Überzeugung beizubringen, daß sie keineswegs gesonnen ist, auf den Vorschlag des blutigen Mannes einzugehen, genügt nicht ein schräger Seitenblick; hier wären zwei, drei Worte bei Seite, im Abgehen gesprochen, notwendig, um die Situation klar zu machen“.*)

Ich selbst, um nach Frenzel weiter zu reden, würde denn schon aus dem Grunde dafür stimmen, von dieser Szene bei den ferneren Aufführungen abzusehen, weil sie sich schwerlich zu unzweifelhafter Deutlichkeit herausspielen läßt. Sie bedarf der Auslegung, wie sie Oechelhäuser (in seinem Essay über Richard III) geistreich und überzeugend bringt, aber auch die bestverstandene Auslegung geht nicht in den unmittelbaren Eindruck der Darstellung auf. Für verborgene Absichten gibt es auch kein erklärendes Mienenspiel.

*) Karl Frenzel. „Berliner Dramaturgie“. 1877. Zweiter Band. S. 36, 37.

Elisabeth verstellt sich erst im letzten Augenblick, nachdem sie vorher mit dem vollsten Erguß ihrer Erbitterung nicht zurückgehalten; durch schlimmste Erfahrung gewitzigt, auch klug im stärksten Affekt, hält sie inne, als Richard, von zärtlicher Werbung zu drohender Andeutung übergehend, so spricht:

Sei'n alle Glückplaneten meinem Tun
Zuwider, wo ich nicht mit Herzensliebe,
Mit makelloser Andacht, heil'gem Sinn
Um deine schön' und edle Tochter werbe.
Auf ihr beruht mein Glück, und deines auch;
Denn ohne sie erfolgt für mich und dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang.
Es steht nicht zu vermeiden, als durch dieß,
Es wird auch nicht vermieden, als durch dieß.
Drum, liebe Mutter (so muß ich euch nennen),
Seid meiner Liebe Anwalt: stellt ihr vor
Das, was ich sein will, nicht was ich gewesen;
Nicht mein Verdienst, nein, was ich will verdienen;
Dringt auf die Notdurft und den Stand der Zeiten,
Und seid nicht launenhaft in großen Sachen.

(Nach A. W. Schlegel.)

Sofort begreift Elisabeth, was solche Worte bei Richard besagen — und täuscht ihn, rasch sich fassend, durch scheinbare Nachgiebigkeit. Er, der Meister der Verstellung, wird tatsächlich überlistet, indeß er, irregeleitet durch seine Menschenverachtung, wieder gewonnen zu haben glaubt.*)

Wie aber Eduards Witwe wirklich gesinnt sei, darüber läßt sich nicht zweifeln, weil schon in der nächsten Szene Lord Stanley den Sir Christopher Urswick mit der Nachricht an Richmond entsenden kann: die Königin stimme

*) Vergl. Gildemeisters Anmerkungen zu „König Richard III." in der Bodenstedtschen Ausgabe Shakespeares. VI. Band, 1. Heft, S. 151.

herzlich zu, daß er mit der Prinzeß, ihrer Tochter, sich vermähle. So schreitet sie denn aus dem Stücke heraus, keineswegs „in unbestimmtem Zwielicht“, wie es Dingelstedt meint.

III. Die Lancaster-Dramen.

1. König Richard der Zweite.*)

Mit diesem zweiten, zurückgreifenden Zyklus, der die vorangegangene Erhebung des Hauses Lancaster darstellt, treten wir auf einen neuen Boden dramatischer Behandlung. Diese steht noch keineswegs auf der vollen Höhe künstlerischer Reife, aber der Übergang dazu zeigt sich in dem fast sorglosen, mutig-sicheren Anfassen eines an sich äußerst spröden Geschichtsstoffes, dem der Dichter durch Kraft der Charakteristik, weiterhin durch das überraschend geniale Heranziehen des komischen Elements glänzend beizukommen weiß.

In „Richard dem Dritten“ hat er sich erstaunlich zusammengenommen, und als noch junger Dichter die erste Höhe früher Meisterschaft erstiegen — allerdings noch mit einem starken Zug von Sturm und Drang, fast mit einem ausgesprochenen Übermut im Wagnis kühnster Charakterzeichnung. Jetzt nimmt er sich nicht eben zusammen, er läßt sich vielmehr gehen, wie ein sicher Wandernder, der wegeskundig ist, auch da wo der Weg nicht geradeaus zum Ziele führt. Die zu lösende Aufgabe bedingt sich vielfach; ein deutlich entschiedener Eindruck ist bei der Verwirrung der Motive oft schwer zu erringen; dennoch findet sich der Dichter mit bewunderungswürdiger Klarheit bei all dem die Gestalten heraus, die uns persönlich beschäftigen können, die Gesichter, deren Augen uns scharfen Blicks begegnen.

*) „Die Presse“. Feuilleton vom 7. Februar 1875.

„Richard der Zweite“ nimmt eine eigentümliche Stellung unter den englischen Königsstücken Shakespeares ein; einmal als Einleitungsstück zu den Lancaster-Historien, dann aber zugleich als Charakter-Tragödie von selbständiger Bedeutung, wo das psychologische Interesse dem historisch-stofflichen mindestens das Gleichgewicht hält. Allerdings hängen an dem Stück überall die Anhängsel von der Erdscholle der Chronik; aber dies ist bloß eine Seite an demselben: gibt man sich nur einige Mühe, sich mit demjenigen, was nebenher zum Körper der Historie gehört, einzulassen, so wird man gar bald durch eine überraschende geistige Tiefe des dramatischen Inhalts entschädigt. Hier stellt sich das Thema so: es betrifft die Ideologie des Königtums von Gottes Gnaden, das phantastische Selbstvertrauen der Legitimität, welches nur die Weihe seines Ursprungs kennt, aber nicht die Königspflichten, die sich aus einer bestimmten Regierungsaufgabe ergeben — und an dieser Ideologie unrettbar zugrunde geht.

Richard ist so ganz ein romantischer König, mehr auf den schillernden Glanz der Krone, als auf die Würde und den Ernst der Szepterführung bedacht. Herrschen will er, das steht fest, doch weiß er nicht zu regieren; gute finanzielle Wirtschaft, Sinn für die praktischen Fragen des Staates, politische Umsicht und Klugheit — dies Alles ist zu prosaisch für die romantische Königsrolle, die er da spielt. Ohne daß er eigentlich schlimm und bösartig wäre, ist doch seinem phantastischen Herrscherdünkel das Gefühl der Verantwortlichkeit fremd; er hat den verhängnisvollsten Königsfehler, den der Laune und der unberechenbaren Entschließungen, des unvermittelten, willkürlichen Eingreifens — ein Fehler, der sicherer und schwerer gebüßt wird, als durchgehende Härte und Rücksichtslosigkeit des Regiments bei bestimmtem Plan und festem Willen. Für das Schlimme,

das er gelegentlich tut, ersieht er sich auch sicher den schlimmsten Moment, wo es für ihn selbst mit den bösesten Folgen rückwirken muß. So streckt er die Hand nach dem Erbe des verbannten Bolingbroke gerade in dem Augenblicke aus, da die unerhörte fiskalische Maßregel der Verpachtung der Reichseinkünfte allgemeine Aufregung hervorgerufen; er legt durch jenes neue Unrecht selbst ein neues Gewicht der gefährlichen Popularität Bolingbrokes zu, der ohnedies schon, als er in den Bann ging, die Sympathie der Londoner Bürgerschaft in den unzweideutigsten Äußerungen mit sich nahm. Ein solcher Fürst, wie Richard, muß in dem entscheidenden Spiel zwischen angestammter Legitimität und kühner, wohlberechneter Usurpation notwendig verlieren; ihm wird nur genommen, was er unter keinen Umständen weiter behaupten kann. Dem königlichen Schwärmer ist das Gehirn verbrannt unter dem Gold der Krone, die er mit allzu sorgloser Zuversicht trug; die Doktrin von der Unverletzlichkeit der ererbten Königsmacht wird ihm geradewegs zur fixen Idee. Dieser Wahn spricht sich knapp vor der Peripetie im Anfang des dritten Aktes aus, noch mit voller schwärmerischer Zuversicht, um gleich darauf durch den Absturz der Tatsachen bitterschlimm widerlegt zu werden:

Nicht alles Wasser wilder Meere wäscht
Den Balsam des gesalbten Königs weg;
Kein Atem sterblicher Menschen setzet je
Des Herrn geweihten Stellvertreter ab.
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
Den Stahl zückend wider unsre goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold. Mit Engeln im Gefecht
Besteht kein Mensch; der Himmel schützt das Recht.

(O. Gildemeister.)

Die Truppen des Königs zerstreuen sich, der Adel, die Bürgerschaft, der bewaffnete Landsturm gehen gegen ihn auf Bolingbrokes Seite. So zuversichtlich noch kurz vorher jener stolze Königsaberglaube Richards auftrat, so mutlos knickt nun seine Kraft den Ereignissen gegenüber zusammen. Er beschleunigt sein Schicksal durch freiwilliges Aufgeben seiner selbst und erkennt zuletzt, den Stachel in sein eigenes Innere drückend, unwillkürlich selbst die Berechtigung des Gegners an. „Ja wohl verdient Ihr!" sagt er da zu Bolingbroke — „der verdient zu haben, wer stark und fest den Weg kennt zu erlangen." Dies ist als schmerzliche Ironie gemeint, besagt jedoch völlig das Richtige. Aber als Fürst des Jammers und des Grams erhält erst König Richard seinen vollen poetischen Wert. Die Unterredungsszene unter den Mauern von Flint-Burg, die tief erschütternde Abdankungsszene in der Westminsterhalle und dann als tragischer Aushall die Kerkerszene schließen sein psychologisches Bild in eigentümlichster Weise ab. Welche Beredtsamkeit, oder besser gesagt, welche grübelnde Dialektik des Schmerzes ergeht sich hier in allen möglichen Wendungen, geradezu unerschöpflich in der Analyse und Selbstbeschauung des eigenen tragischen Zustandes! Es ist eine Schwelgerei im Gram, dessen bitteren Trank Richard bis auf die letzte Neige auskostet; dieselbe Üppigkeit, mit der er früher im Genusse sich erging, wirft sich jetzt hinüber auf den Schmerz. Seine ganze triste Philosophie des Grams bewegt sich dabei nur innerhalb des Umkreises der Königskrone, die mit ihrem goldenen Reif Richards ganzes Denken umschließt.

Dem König Richard steht nun als Antagonist in jeder Beziehung Bolingbroke, der Mann der nächsten Zukunft, gegenüber — fast schon ein moderner Staatsstreichfachmann. Er weiß das ihm zugefügte Unrecht für die

Vorbereitung seines Erfolgs planvoll zu benützen. Der Moment seines Antritts der Verbannung ist fast schon der Beginn seines Aufstiegs.

„Wo ich auch wandre, bleibt der Ruhm mein Lohn:
Obschon verbannt, doch Englands ächter Sohn!“

Von vornan verstand er sich auf die schlaue Technik zur Erlangung der Volksgunst: die fertig gestellte Popularität nimmt er zu weiterem Gebrauch mit ins Exil. König Richard durchschaut ihn daraufhin ganz richtig, ohne doch das geringste zur Abwehr zu tun.

Wir selbst sah'n sein Bewerben beim geringen Volk,
Wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen
Mit traulicher, demüth'ger Höflichkeit;
Was für Verehrung er an Knechte wegwarf,
Handwerker mit des Lächeln's Kunst gewinnend
Und ruhigem Ertragen seines Loses,
Als wollt' er ihre Neigung mir verbannen.
Vor einem Austernweib zieht er die Mütze,
Ein Paar Karr'nzieher grüßten: „Gott geleit' euch!“
Und ihnen ward des schmeid'gen Knie's Tribut,
Nebst: „Dank, Landsleute! meine güt'gen Freunde!“
Als hätt' er Anwartschaft auf unser England,
Und wär' der Untertanen nächste Hoffnung.

(A. W. Schlegel.)

So war es denn auch. Wie weise zeigt sich hier das Urteil des Königs zugleich bei solchem Kurzblick, solcher Verkehrtheit in seinen nächsten Entschließungen!

Gegen die Bearbeitung wäre Manches einzuwenden, sowohl was die Fortlassungen wie die Zusätze betrifft. — Die hinzugeschriebene Unterredung Bolingbrokes mit Sir Pierce von Exton und dem Gefängniswärter Königs Richard (V. Akt, dritter Auftritt zum Schluß nach der Bearbeitung), die stark an die analoge Situation zwischen

König Johann und Hubert, dem Hüter des Prinzen Arthur mahnt („König Johann“, III. Akt, dritter Auftritt) — rückt die königsmörderische Absicht des Usurpators mit grellerer Deutlichkeit ans Licht, als es der Dichter selbst wollte. Shakespeare läßt Pierce (im Original: V. Akt, vierte Szene) von einer solchen Unterredung nur erzählen. „Hast du beachtet, was der König sagte: hab' ich denn keinen Freund, der mich erlöst von der lebend'gen Frucht? — war es nicht so?“ Die blutige Deutung findet der bereitwillige Scherge darin selbst. Die Szene Dingelstedts läßt uns aber direkt in das Gesicht Heinrichs in dem dunkelsten Moment seines Lebens schauen und liefert ihn ohne weiters unserem vollsten Hasse aus, obgleich wir uns noch durch zwei Stücke mit ihm beschäftigen sollen. Die theatralischen Abgangsworte: „Endlich am Ziele! König! Ich allein!“ lassen uns über den abgemachten Mordhandel nicht im Zweifel.

Sehr bedeutsam ist dagegen bei Shakespeare selbst jener Zug, daß Bolingbroke — jetzt König Heinrich — seinen redlichst überzeugten Gegner, den Bischof von Carlisle, unmittelbar vorher, ehe der Sarg mit Richards Leiche von Exton hereingebracht wird, in edler Regung begnadigt.

„Du warst seit je mein Feind, doch sah ich immer
In dir der hochgesinnten Ehre Schimmer.“

Gerade an dieser Stelle bedarf das höchst fragliche Charakterbild Heinrichs eines mildernden Streiflichts, um nicht völlig geschwärzt und umschattet zu erscheinen.

* * *

2. König Heinrich der Vierte. Erster Teil.*)

Sobald der Vorhang in diesem Stücke sich hebt, da schwindet gleich jede Fremdheit, die sich sonst dem ersten Theatereindruck der übrigen Historien Shakespeares beimischen mag. Hier bedarf es keiner literarischen Vermittlung mehr; wir befinden uns unter Gestalten, die von der ersten Lektüre an hellen Auges auf uns zugeschritten sind, und in unserer Phantasie voll weiterleben, mit geradezu überzeugender Daseinskraft. Jetzt tritt der nordische Heldenjüngling mit trotzigem Gang in die Szene; er gibt keinen einzigen schottischen Gefangenen her — wir wissen es ja! Nun steckt der dicke Hans den Kopf zwischen der Türe vor und wird gleich seinen Prinzen fragen: „Heinz, welche Zeit am Tage ist es, Junge!“ Wir sind unter alten Bekannten; „guten Gruß neuerdings!“ hätten wir zur Bühne hinaufrufen mögen.

Diesmal freilich stellt sich der erste Teil von „König Heinrich dem Vierten“ in den zyklischen Zusammenhang der englischen Königsstücke ein; wir haben außer der unmittelbaren Freude an dem sprudelnden Leben des Stücks auch das Vor- und Nachher der historischen Handlung im Auge zu behalten. Diese schließt sich genau an „Richard II.“ an; schon da beginnen im fünften Akt für den neuen Herrscher die Königssorgen, von denen wir seine Stirne in der ersten Szene des gegenwärtigen Stücks so schwer umwölkt finden. Die lange Nacharbeit der Usurpation, des Einen glücklichen und kühnen Griffs nach der Krone, ist noch fertig zu bringen; war letzterer schnell vollführt, so schleppt sich die Hinwegräumung der Folgen hievon durch die ganze Herrscherzeit des ersten Lancaster-Königs dahin. Der erste Teil „König Heinrichs des Vierten“ behandelt die Ereignisse, die in das dritte und vierte Regie-

*) „Die Presse“. Feuilleton vom 26. Februar 1875.

rungsjahr dieses Monarchen fallen, von der Schlacht bei Holmedon (14. September 1402), in der Heinrich Percy die Schotten glorreich besiegte, bis zu der Schlacht von Shrewsbury, wo er mit ihnen vereint dem Könige feindlich gegenüberstand und angeblich im Zweikampf durch die Hand Heinrichs Manmouth, des Prinzen von Wales fiel (21. Juli 1403).*) Es beginnt da die große blutige Abrechnung des Königs mit den Häuptern des nordenglischen Adels — die, nachdem sie dem Usurpator auf den Thron hinaufgeholfen hatten, auf übergroßen Dank rechneten, und wohl an die Stelle des Regiments der Günstlinge zu Richards Zeit eine Oligarchie einiger mächtiger Adelsgeschlechter, mit einem abhängigen Könige an der Spitze zu setzen gedachten. Schon drohten sie für alle Fälle mit einem neuen Prätendenten, dem Grafen Edmund Mortimer — und das an die Wand gemalte Spukbild seiner giltigeren Erbansprüche bekam in der Tat in der späteren Zeit bei dem folgenden Geschlechte eine furchtbare, blutige Realität. Für jetzt aber entrollte sich noch das Banner von Lancaster frei und siegreich in den Lüften und hatte noch manchen Tag des Erfolges und Ruhmes vor sich. Der Ruf der Gegner: „Espérance! Percy!" erstickte in dem mörderischen Getümmel — und mit dem hellen Feldgeschrei „Sanct Georg! drauf los!" siegte über die kühnste, von den gewichtigsten Namen getragene Rebellion das königliche Heer.

Wenn wir uns aber auch Alles dies gegenwärtig halten, um unser Gewissen dem Historien-Zyklus gegenüber zu salvieren, so ist doch so viel gewiß: das Tatsächliche der Staatsaktion bleibt uns hier sogar gleichgiltiger als irgend-

*) Dieser Zweikampf und sein Erfolg ist lediglich auf Rechnung des Dichters zu setzen. Weder die Geschichte, noch die Volkssage weiß mehr, als daß Heinrich Percy sich unter den Toten des Schlachtfeldes befand.

wo in den anderen Königsstücken. Und doch ist dieses uns das liebste von allen. Wie erklärt sich das? Unser Anteil wendet sich eben ganz von den Ereignissen den Personen, von der Handlung den Charakteren zu — und diese nicht einmal als handelnde Personen genommen, sondern nur als voll und glänzend herausgebildete Individualitäten, welche in jeder Äußerung ihres Wesens uns fesseln und interessieren, mögen sie nun vornehmen, was sie wollen. Der Bummelgang der Handlung stört uns daher in diesem Stück durchaus nicht, wie er sich so zwischen dem Königsschloß in London, der Burg Percys, der Schenke von Eastcheap, dem Kriegszelt und dem Schlachtfeld hin und her bewegt, wir folgen gern überall mit, durch den persönlichen Reiz der Gestalten angezogen, an welchen Ort sie uns auch hinbescheiden mögen. Zunächst überkommt uns, wir können es nicht leugnen, die — Wirtshausstimmung in diesem Prachtstück; so drohend das Gewölk an Altenglands Himmel hängt — uns lockt unwiderstehlich der Klang der zinnernen Sektkannen in der Kneipe der Frau Hurtig, wenn wir den Prinzen, Falstaff, Poins und die andere Bande dort beisammen wissen. Keinen Augenblick verargen wir es Jenem, daß er durch sein Schenkenleben den Sitz im Staatsrat schmählich verwirkt habe. Die Erfrischung freiester Laune bewahrte ihn glücklich vor dem Versteifen oder Anfaulen des Charakters, wie beides die Einflüsse des Hofes rings um ihn her bewerkstelligten; er ist voll der sämtlichen Humore, die sich je von den alten Tagen des Papa Adam als Humore gezeigt haben, während gleichzeitig sein Vater „tief erschüttert und von Sorge bleich“ über die Geschicke des Staates brütet. Das ist keineswegs jener gewöhnliche Leichtsinn, wie er dem Könige so sträflich erscheint — es zeigt sich vielmehr darin der Frohsinn einer glücklich organisierten Natur, die sich die Sorgen der Gegenwart

nicht in kleiner Münze vorzählen lassen will, weil sie schon eine künftige, große Lebensaufgabe wie im Umriß in der Seele trägt. Mit demselben heitern, frischen Mut, mit dem Prinz Heinz in der Schenke auf seinem Kommandostab wie auf einer Flöte spielt, ging er später als König mit seinen tapfern Engländern hinüber auf die Wahlstätten Frankreichs zu Kampf und Sieg.

Kein Wunder, daß der König den eigenen Sohn nicht versteht — ja ihm ausdrücklich mißtraut und Schlimmes von ihm befürchtet. Er, der die ganze Königsrolle von Anfang bis zum Ende sich sorgsam zurechtstudiert hat — vom ersten Schmeichelwort und populären Kopfnicken bis zum gegenwärtigen, harten Auftreten gegen die trotzigen Vasallen — er kann die gerade, offene Natur in seiner nächsten Nähe bis zu seiner Sterbestunde nicht begreifen; diesen dreistfröhlichen Jüngling, der wie Keiner so ganz zum volkstümlichen König durch der Natur Gnaden angelegt erscheint. Wenn Heinrich IV., damals noch als Prätendent, dem Volke bis zum Austernweib hofierte, so war dies kalte, kluge Berechnung; wenn Prinz Heinz in der Schwemme der Schenke „zum wilden Schweinskopf" mit Küfern und Kesselflickern den tiefsten Ton der Leutseligkeit anschlägt, so scheint dies bloßer Spaß — aber doch war das aufrichtige Versprechen am Wirtstisch mehr als Redensart: würde er erst König von England, dann sollten alle wackeren Burschen von Eastcheap ihm zu Befehle stehen! Sie blieben seinem Ruf nicht aus, als der fünfte Heinrich ihrer brauchte.

Die prachtvolle Falstaffiade ist weit mehr als eine Folge von ergötzlichen Zwischenszenen; sie ist wesentlich die andere Hälfte der Handlung, der komische Gegenschein der sorgenbeschwerten, ernsten Staatsaktion, deren Inhalt aber dennoch zu bedingt und eingeschränkt ist, um das Bett der

Handlung vollströmig füllen zu können. Daher teilte Shakespeare dieselbe weislich in zwei Strömungen, ließ den Ernst des politischen Vorgangs und der kriegerischen Zurüstungen am Königshofe und in Percys Burg mit dem Straßenraubabenteuer bei Gadshill und den Schenkenszenen in Eastcheap alternierend wirken — um dann zum Schluß in der Schlacht bei Shrewsbury, da Falstaff die Leiche des gefallenen Percy auf den Rücken nimmt, das heroische und derbkomische Element der Handlung auf einen Punkt zusammentreten zu lassen. Die drastische Parallele geht schrittweise hindurch. Falstaff spielt mit burlesker Gravität und allem Übermut trunkener Laune den allernüchternsten König auf seinem Kneipenthron zum wilden Schweinskopf, und parodiert abwechselnd mit dem Prinzen den väterlichen Strafsermon, ehe er noch gehalten wurde. Es gehört die größte Beherrschung der Situation dazu, wie nur Shakespeare über eine solche verfügte, im nächsten Akt die wirkliche Rügerede des Königs im vollsten Ernste wirken zu lassen, nachdem sie kurz vorher als tolles Scherzproblem antizipiert worden war.

Der Held des ersten Teils von „Heinrich IV." ist so eigentlich Heinrich Percy, der kühne Heißsporn aus dem Norden, die temperamentvollste jugendlich-ritterliche Heldenfigur, die Shakespeare geschaffen. Der köstliche, cholerische Ungestüm, mit dem er seinen Haß gegen jede Unredlichkeit und Lüge, wie gegen die Winkelzüge fauler Politik heraussprudelt, macht ihn zu einer Gestalt von einzigem dichterischen Werte. Zugleich merkt man den Hauptzügen der Gestalt das Typische, die Ausgestaltung volkstümlicher Überlieferung an; die Ballade hat dem Dichter vorgearbeitet, die abenteuerliche Poesie, die hinter den Burgzinnen des altenglischen Feudaladels schimmerte, faßte sich in dieser kampfbedürftigen Jünglingsgestalt persönlich zusammen.

Aber dieser nordische Achill, so groß sein Name im Dienst der Waffen ist, versteht durchaus nicht den historischen Dienst, den die Zeit von dem Tüchtigen und Starken vor allem fordert. Er haßt die faule Politik, begreift aber die echte und richtige noch weniger: hierin reicht sein Denken nicht weiter, als die Klinge seines Schwertes. Bei dem schärfsten Gefühle für persönliche Ehre hat Percy kein Gewissen für das Ganze; er berechnet nicht im geringsten, was für einen Frevel er unternimmt, wenn er sich mit Englands geschworenen Feinden, den Walisern und Schotten, gegen den ihm grundverhaßten König verbündet; sein tiefer Groll gegen diesen schließt wie der homerisch berühmte Zorn des Peleiaden jedes Gemeingefühl aus. Das Teilungsprojekt, welches über der Landkarte zwischen Percy Heißsporn, Mortimer und Ower Glendower besprochen wird, ist eine Tollheit ohnegleichen und ein ausbündiger Vaterlandsverrat; diese Abmachung bedeutet geradezu die Zertrümmerung Englands. Heinrich Percy muß fallen, so wehe es uns um die prächtige Gestalt tut. Der glänzendste Held der ritterlichen Tradition der Vorzeit stirbt durch den Schwertstreich des noch unerkannten Helden der Zukunft.

Ich habe eben Glendower genannt. Die Erwähnung dieses Namens führt uns von selbst auf die Bearbeitung Dingelstedts, und zugleich auf den ernstesten Vorwurf, den wir gegen dieselbe erheben müssen. Warum hat er dieses bizarre Original, hinter dem eine ganze Wolke blauen Dunstes der walisischen Lokaltradition aufsteigt, ohne weiteres aus dem Personal des Stückes gestrichen? Schon um Percys willen hätte dieser Fanfaron und unwiderstehliche Geisterbanner in dem Stücke bleiben müssen; denn eine sehr charakteristische Seite in dem grundnatürlichen Wesen Heißsporns kommt sonst nicht zum Ausdruck, seine entschiedene Auflehnung gegen Mystizismus und Phantasterei.

Glendower.

Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.

Heißsporn.

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder;
Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Glendower.

Ich kann Euch lehren, Vetter, selbst den Teufel meistern.

Heißsporn.

Und ich, mein Freund, lehr' Euch des Teufels spotten
Durch Wahrheit; redet wahr, und lacht des Teufels.
Hast Du ihn Macht zu rufen, bring' ihn her,
Und ich, was gilt's? hab' Macht, ihn wegzuspotten.
O redet allzeit wahr, und lacht des Teufels.

Im übrigen hat Dingelstedt nur mäßige Kürzungen vorgenommen. Von all den Humoren der Falstaffiade wurde uns nichts vorenthalten, was nur irgendwie öffentlich im Theater gehört werden darf; auch das prächtige Genrebild im Hof der Herberge zwischen Gadshill und den beiden Kärrnern — eine Bambocciade von der derbsten Sorte — sowie das lustige Intermezzo des Prinzen mit dem Kellner wurden aufs ergötzlichste wieder hergestellt. In dem Schlußakt, den Kampfszenen des heißen Tages von Shrewsbury, zeigte Dingelstedt abermals den überschauenden Blick seiner Inszenierung. Die bald in größeren, bald in geteilten Massen vorübergeführten Gefechtepisoden boten stets ein malerisch gut geordnetes Bild; das ganze Arrangement ging mit den kurzen Sprechszenen, die in raschem Wechsel sich aus dem Kampfgetümmel abheben, zu trefflicher Wirkung zusammen. Es weht ein mächtiger, martialischer Zug durch die Shakespeareschen Schlachten; wie Gewitterluft zuckt es da über das Feld, und in den schnell gewechselten Worten der Streitenden, die wir aus dem Feldgeschrei und den Trommelwirbeln heraus einzeln vernehmen, pocht und

zittert noch etwas von der naiven, epischen Kampfesleidenschaft nach. Dieser kriegerische Teil der Shakespeareschen Dramatik — in vielen seiner Stücke von größtem Belang — soll uns szenisch möglichst verdeutlicht werden, was hier in glücklicher Weise geschah. Sehr gut war auch der entscheidende Hauptmoment der Schlacht, der Zweikampf des Prinzen Heinrich mit Percy Heißsporn angeordnet. Die Beiden gehen nach der Ansprache kämpfend ab; erst zum Schluß jagt der Prinz seinen Gegner wieder auf die Bühne zurück, um ihn mit dem letzten wohlgeführten Schwertstreich niederzustrecken. Ein Augenblick tiefer Erschöpfung zeigt, wie viel ihm der tapfere Feind zu schaffen gegeben.

* * *

3. König Heinrich der Vierte. Zweiter Teil.*)

In keinem andern der Königsstücke hatte der Dichter einen gleich spröden Stoff zu bewältigen. Die Vorgänge sind trocken und durch die Heimtücke, die bei der Unterdrückung der neuen Verschwörung hereinwirkt, höchst unerquicklich. Man ersieht eben nur, wie der große Dramatiker, der zugleich Theaterpraktiker war, sich hier durchhalf, so gut er konnte.

Nach der Schlacht von Shrewsbury, die den Abschluß des ersten Teiles bildet, waren zwei Jahre vergangen, ehe der alte Graf Northumberland, der nach der Niederlage und dem Tode seines Sohnes sich mit schlauem Hinterhalt unterworfen hatte, um seine Schlösser und Güter zu retten, sich wieder dazu anschickte, die vorerst mißlungene Verschwörung zu erneuern. Er verbündete sich mit mehreren

*) „Die Presse.“ Feuilleton vom 10. März 1875. Mit späteren Zusätzen.

Pairs, die alle vollen persönlichen Grund zum Haß gegen Heinrich IV. hatten: mit den Lords Bardolph, Hastings und Thomas Mowbray, vor allem mit Richard Scroop, Erzbischof von York, der bei dem Volke im höchsten Ansehen stand, und „Aufruhr in Religion verwandelte". Die Chancen der neuen Konspiration waren nach den aufgesammelten Streitmitteln günstig genug — doch Northumberland machte sich zum zweiten Mal derselben Pflichtversäumnis schuldig, wie damals, als er seinen ungeduldig zur Entscheidung drängenden Sohn im Stiche ließ. Wenn er auch nicht, wie Shakespeare es darstellt, nach Schottland sich zurückzog, unterließ er es doch jedenfalls, rechtzeitig in die Aktion einzugreifen. Immerhin waren die anderen Insurgenten stark genug, auch ohne ihn sich mit den königlichen Truppen zu messen: aber da ließ sich der Erzbischof bereitwillig zu einer Unterhandlung herbei, welche der Graf von Westmoreland in verräterischer Absicht ihm und den Verbündeten anbot — und in was für eine Falle sie da gerieten, führt dann der Dichter im 4. Akt (erste und zweite Szene) höchst lebendig vor.

Um für den Eingang der Handlung das nötige Pathos aufzubringen, hat diesmal Shakespeare die Exposition einigermaßen theatralisch aufgebauscht. Im Notfall verstand er sich auch auf derlei Hausmittel der Bühnenpraxis. Zuvörderst läßt er als allegorische Prologfigur nach altenglischem Theaterbrauch vor Warkworth, der Burg des alten Northumberland, das „Gerücht" oder Frau Fama auftreten, in einem Gewand ganz mit Zungen bemalt.

> Auszusprengen
> Ist mein Geschäft, daß Heinrich Monmouth fiel
> Unter des edlen Heißsporn grimmem Schwert,
> Und daß der König vor des Douglas Wut
> Zum Tode sein gesalbtes Haupt gebeugt.

Verbreitet hab' ichs . . .
Bis zu dieser altersmorschen Burg
Von rauhem Stein, wo Heißsporns alter Vater
Northumberland schwer krank darniederliegt.
Die Boten kommen nun ermüdet an,
Und keiner meldet, als was ich gelehrt.

Ein primitiver Behelf, Spannung zu erregen durch die nachfolgende, bestürzende Berichtigung der ersten, falschen Botschaft. Der kranke, alte Northumberland tritt mit einer Binde über dem Auge und von Krücken gestützt aus seinem Schloßgärtchen heraus, um die irrige Siegeskunde aus Shrewsbury durch Lord Bardolph — doch ohne rechtes Vertrauen — zu vernehmen. Gleich darauf aber treten — einer nach dem anderen — Northumberlands Diener, Travers und Morton, auf: von ihm schon vorher ausgesandt, Neuigkeiten zu erforschen; ihr wahrer Bericht von der Katastrophe steigert sich in rascher Vervollständigung. Und nun folgt die pathetische Entladung des Jammers des alten Grafen um Heißsporns Tod, die scheinbar wildeste Entschlossenheit zum Rachekampf.

Dein Bericht,
Der, wenn ich wohl wär', krank mich machen würde,
Macht, da ich krank bin, mich beinah' gesund.
— — — — — — — — — Fort, weibische Krücke!
Ein schuppiger Handschuh jetzt mit Stahlgelenken
Bekleide diese Hand! Fort, kranke Binde!
Hüllt mir die Stirn in Eisen, und mag dann
Der Zeit und Rache rauhste Stunde nah'n,
Dem wütenden Northumberland zu dräun!

Dieser Sturm des Schmerzes, der wortreich noch weiter forttobt, hat keinen Kern des Entschlusses in sich. Das Wegwerfen der Krücken, als ob der alte Deklamator den Zeitpunkt des Losschlagens nicht erwarten könnte, ist nur eine theatralische Gebärde. Was sein kluger Dienstmann

Morton daraufhin erwidert, ist die richtigste Kritik seines falschen Pathos:

> Ihr saht voraus,
> Daß Euer Sohn dem Streich erliegen könne;
> Ihr kanntet seines Wegs Gefahr, den Abgrund,
> Wo Fallen glaublich war, mehr als Entrinnen;
> Ihr sagtet Euch, sein Fleisch sei ja empfänglich
> Für Stöß' und Wunden, und sein kühner Geist
> Werd' ins Getümmel der Gefahr ihn reißen;
> Doch sagtet Ihr: „Zieh hin!" Dies alles nicht,
> So stark die Sorg' auch war, konnt' Euch beirren
> Im trotzigen Entschluß. Was ist geschehn,
> Was hat dies kühne Wagestück gebracht,
> Als daß nun kam, was zu vermuten war?

Der weltvernichtende Phrasenrausch, mit welchem Northumberland die Unzuverlässigkeit seiner Willenskraft betäubt:

> Die Ordnung sterbe . . .
> Es herrsch' Ein Geist des erstgebornen Kain
> In allen Busen! trachte jedes Herz
> Nach Blut . . .

wird gleich im nächsten Akt (3. Szene) ad absurdum geführt, wo er, von Lady Northumberland und Lady Percy gründlichst umgestimmt, und nach eigenster „reiflicher Erwägung" zu dem Schluße kommt:

> Gern möcht' ich gehn, dem Erzbischof zu helfen,
> Doch tausend Gründe halten mich zurück.
> Nach Schottland will ich gehn: dort werd ich bleiben,
> Bis Zeit und Vorteil mich zur Heimkehr treiben.

Die Verschworenen gehen nun ohne Northumberland an das gewagte Unternehmen. Lord Bardolph empfiehlt besonnene Vorsicht; „bei so großem Werk, das fast ein Königreich umreißen soll und dann ein anderes gründen, da müßte man alles prüfen: den Baugrund, die Gelegenheit, den

Riß; auch feststellen vorerst ein sicheres Fundament". Mowbray und Hastings dringen aber auf raschen Entschluß. „So mustern wir das Volk und zieh'n in's Feld? ... Die Zeit heischt Eil', und sie beherrscht die Welt."

Eigentlich ist es diesmal nach dem ritterlichen Bravourstück, an welchem der edle Heinrich Percy zugrunde ging, eine Verschwörung „in pontificalibus", da Scroop, der Erzbischof von York, an der Spitze steht. Dem Volke gegenüber legt er sich auf ein salbungsvolles Aufwiegeln:

> Er nährt den Aufstand mit dem teuern Blut
> Herrn Richards, das er kratzt von Pomfret's Steinen,
> Knüpft seine Sach' und Klage an den Himmel —

aber in dem Moment der Entscheidung setzt er wieder alle Hoffnung auf den Nachdruck seiner Beredtsamkeit. Er ist durchaus Pfaffe, doch ohne Pfaffenlist, viel mehr voll blinden Vertrauens gegenüber dem scheinbaren Entgegenkommen der Gegner, insbesonders des schlauen Grafen von Westmoreland, als dieser ihm trügerisch die Unterhandlung, den Ausgleich anbietet.

> Dann nehmt Mylord von Westmoreland dies Blatt,
> Das sämtliche Gravamina enthält;
> Wenn jeder Punkt hierin verbessert wird,
> Und schleunige Vollziehung unsrer Wünsche
> Uns zugesichert wird und unsrem Zweck:
> Dann treten wir zurück ins Bett der Ehrfurcht
> Und fesseln unser Heer im Arm des Friedens.

Dem Prinzen Johann von Lancaster, des Königs drittgebornem Sohne, fällt jetzt die Aufgabe zu, mit dieser zweiten Verschwörung durch das perfide Mittel der Mausefalle fertig zu werden. Überdies mag er sich die Befriedigung nicht versagen, den „ehrwürdigen" Prälaten vorher noch ein wenig abzukanzeln.

Mylord von York, es stand Euch besser an,
Da Eure Herde, durch Gebet versammelt,
Euch rings umgab und ehrfurchtvoll von Euch
Des heil'gen Textes Auslegung vernahm,
Als daß Ihr hier erscheint, ein eherner Mann,
Rebellenvolk aufmunternd mit der Trommel,
Die Lehr' in Wehr, und Leben in Tod verwandelnd.

Im Munde dieses prinzlichen Jungen lautet solche Zurechtweisung recht altklug und übermütig, zudem einem Manne gegenüber, über dessen Haupte bereits das Henkersschwert schwebt.

Im Angesicht der beiden Heere vollzieht sich bald darauf der Trug des Friedenswerkes mit Umarmungen und unter beiderseitigem Zutrinken. Als infolge dieses Versöhnungsschauspiels die Leute des Erzbischofs „wie junge entjochte Stiere" freudig auseinanderliefen, ließ der Prinz Johann den Erzbischof mit Lord Mowbray und Hastings um Hochverrat verhaften und „dem Block verwahren"; die zerstreuten Haufen ihrer Dienstleute wurden verfolgt, und soweit man sie erreichen konnte, niedergemacht. Damit ist die häßliche Sache im Stücke abgetan. Prinz Heinrich hat im ersten Teil im Heldenkampf seinen ebenbürtigen Gegner, Heinrich Percy, überwunden — sein jüngerer Bruder wirft durch einen wohlgeplanten Schurkenstreich die zweite Verschwörung nieder, und hat noch die Stirn zu sagen:

Gott kämpfte heut für uns, nicht unser Arm!

Unverkennbar hatte Shakespeare die Absicht, uns bei der grundverschiedenen Art, wie die so ungleichen Brüder in die Staatsaktion des ersten und zweiten Teiles eingreifen, recht scharf in die beiden Gesichter blicken zu lassen. Bedeutsam tritt da auch ihr beiderseitiges Verhältnis zu dem Charakter des Vaters hervor. Wenn dieser in seinen letzten Augenblicken den Prinzen Heinrich, obgleich ihn noch immer

verkennend, doch „das edle Abbild der eigenen Jugend“ nennt, nur leider überwuchert von Unkraut: so ist Johann von Lancaster aus dem alternden Gesicht des Königs, des immer hinterhältigeren Politikers, deutlichst herausgeschnitten.

Nach Holinshed traf noch der König selbst in Person ein, und hielt summarisch Gericht über den Erzbischof und seine Genossen. Hierauf zog er gegen Norden, brach die Burgen der Percy und unterwarf, während Northumberland nach Schottland entwichen war, die aufrührerischen Grafschaften. — Vorher aber machten ihm die Rüstungen des alten Grafen ernste Sorge. In einer schlaflosen Nacht grübelt der König mit einem Anflug von Tiefsinn über das Siechtum des Staates und über den verhängnisvollen Wechsel der Zeiten:

> Gott, könnte man im Buch des Schicksals lesen,
> . . . . . wie der Zufall neckt,
> Und wie der Wechsel immer neuern Trank
> Einschenkt in seinen Kelch!
> Der frohste Jüngling, säh' er ganz den Weg,
> Bestandene Gefahr und künft'ge Not,
> Er schlöße das Buch und setzte sich und stürbe.

Und zu dem Grafen Warwick, der gerade bei ihm ist, sich wendend, fährt der König fort:

> Es sind noch nicht zehn Jahr,
> Da schmausten Richard und Northumberland
> Als liebe Freund', und kaum zwei Jahr nachher
> War zwischen ihnen Krieg. Acht Jahre sinds,
> Seit dieser Percy, meines Herzens nächster,
> Sich wie ein Bruder müht' in meinem Dienst
> Und Lieb' und Leben mir zu Füßen legte,
> Ja meinethalben Richard ins Gesicht
> Getrotzt hat. Doch — wer war von euch dabei?
> Ihr, Vetter Nevil, wie ich mich entsinne, —
> Als Richard, seine Augen blind von Tränen,

Weil ihn Northumberland anfuhr und schalt,
Die Worte sprach, die jetzt prophetisch werden:
„Northumberland, du Leiter, mittels deren
Mein Vetter Bolingbroke den Thron besteigt ...
Die Zeit wird kommen, wo die Sünde, reifend,
Ausbrechen wird in Fäulnis", und so fuhr er fort,
Die Lage dieser heut'gen Zeit verkündend
Und die Entzweiung unsres Freundschaftsbundes.
(O. Gildemeister).

Warwick erwidert darauf: „Es gebe einen Verfolg in jedem Menschenleben (there is a history in all mens lives), der eben im Allgemeinen wiederkehre."

Wer den beachtet, prophezeit gar leicht
Mit sicherem Blick den Hauptverlauf von Dingen,
Die noch nicht leben, die in ihrem Samen
Und schwachen Anfang eingeschachtelt ruhn,
Und erst die Zeit gebiert und brütet sie.
Nach der notwend'gen Form hiervon vermochte
Der König Richard sichern Schluß zu ziehn,
Daß dieser mächt'ge Graf, falsch gegen ihn,
Aus solchem Keim aufwachs' in größ're Falschheit,
Die keinen Platz zu wurzeln finden werde
Als nur in Euch.

Der König sagt zustimmend, sich der Folgerichtigkeit fügend:

Sind diese Dinge denn Notwendigkeiten?
Bestehen wir sie auch wie Notwendigkeiten!

Es ist ein gut Stück Philosophie der Geschichte, das uns der Dichter hier bietet. Wie hat er selbst auch jene innere Verkettung der Ereignisse für den Zusammenschluß des dramatischen Eindrucks zu verwenden verstanden! Wie ein Naturforscher sieht er in den Gang der Ereignisse hinein, er weiß darum, daß ihr Verlauf, daß Wirkung und Gegenwirkung nur durch die unabänderliche Sinnesart der handelnden Personen mit innerer Notwendigkeit, gleich-

sam mit psychologisch begründetem Fatalismus bedingt sei — er weiß auch, daß es da sonst nichts sittlich Festes gebe, und mit dem Fluß der rasch wechselnden Zustände auch die Begriffe von Recht und Unrecht unaufhaltsam fließen und zerfließen. In dieser tiefen Einsicht sind die englischen Historien durchaus lehrreich. —

Die Gefahr, die von Seite des Grafen Northumberland drohte, zog übrigens bald vorüber. „Mit Lord Bardolph war er als Flüchtling in Schottland und in Wales bemüht gewesen, Bundesgenossen gegen den König Heinrich anzuwerben; endlich im Jahre 1408 erschien er plötzlich wieder in seiner heimischen Grafschaft und rief das Volk auf, sich gegen den tyrannischen Usurpator zu erheben. Wirklich strömte eine große Zahl von Mißvergnügten dem alten Banner der Percy zu, und der Graf konnte an der Spitze eines starken Heerhaufens nach dem Süden vorrücken. Aber seine Erfolge hatten ein rasches Ende. Der Sheriff von Yorkshire, Sir Thomas Rokeby, verlegte ihm den Weg, und schlug ihn in der Ebene von Bramham vollständig. Der Graf fiel im Gefechte, Lord Bardolph erlag seinen Wunden. Beider Köpfe wurden an der Londoner Brücke aufgepflanzt.“ (Einleitung zu Otto Gildemeisters Übersetzung von „König Heinrich der Vierte. Zweiter Teil.“ Seite V.)

Shakespeare rückt die Unterdrückung dieses bedrohlichen Aufstandes unmittelbar vor das Lebensende des Königs. Ein treuer Vasall, Harcourt, kommt mit der Siegesbotschaft:

> Gott schirme Eure Majestät vor Feinden,
> Und stehn sie wider Euch, so stürz' er sie
> Wie die, von denen ich zu melden komme!
> Lord Bardolph und der Graf Northumberland
> Mit großer Macht von Englischen und Schotten
> Sind von dem Sheriff Yorkshire's übermannt.
> Die Art und richtige Ordnung des Gefechts
> Enthält ausführlich dies Paket, mein Fürst.

Gleich nach dieser Freudenpost fühlt sich der König sehr schlimm; sein Blick wird stumpf, sein Hirn schwindlich — plötzlich erfaßt ihn die Krankheit, der er rasch erliegen soll. Geschichtlich folgten noch fünf Lebensjahre des Königs, die Shakespeare einfach streicht; er braucht sie nicht weiter zur Erledigung seiner dramatischen Aufgabe. Heinrich der Vierte gab sich noch mancherlei zu schaffen: Unternehmungen auf dem Festlande, Händel mit dem Parlament, dann rücksichtslose Verfolgung der Wiclifiten oder Lollarden, die anfangs unangefochten geblieben waren — dies bildet den Nachtrag der vielbekämpften Regierung des ersten Lancasterkönigs. Der Dichter ließ dies alles fallen; wie er namentlich der Religionsfrage — eine dort verfrühte Stelle in „König Johann" (III. Aufzug, 1. Szene) ausgenommen — sonst in den Historien ganz aus dem Wege ging.

*

Während der Dichter durch diese trübe Partie der Königschronik sich durcharbeitet, sorgt er zugleich für möglichst erheiternde Abwechslung. Noch immer steht die berühmte Schenke zum wilden Schweinskopf mit ihren Sektkannen zur Einkehr offen, und landeinwärts öffnet sich uns der Ausblick auf den stattlichen Hof des Friedensrichters Schaal in Glostershire, wo Falstaff seine prächtige komische Gastrolle spielen soll. In demselben Maße allerdings, in welchem die Staatsaktion an zusammengefaßter Bedeutung verliert, geht auch der volle Zug der komischen Nebenhandlung in einzelne Genrebilder auseinander — an sich wohl voll köstlichen Humors, aber doch nicht von der mächtig hervorsprudelnden, komischen Kraft des ersten Teils. Falstaff selbst, seit er von seinem Prinzen Heinz getrennt wurde, ist gleichsam in seinem komischen Amte auf

Disponibilität gestellt, und treibt Allotria auf eigene Faust. Zuerst setzt er sich — geradezu auf einem Spaziergang — höchst unverfroren mit dem Lord Oberrichter auseinander; man erfährt hier, wie flottweg er mit der hohen Behörde zu verkehren versteht. Dann sehen wir gleich wieder, wie er „in des Königs Diensten" mit den dummen Bütteln, und durch ein bischen Zwinkern seiner eingefetteten Augen mit der Klägerin, seiner Stammwirtin aus Eastcheap, aufs Reine kommt. Hierauf, kurz vor dem neuen Abmarsch ins Feld, tritt uns Falstaff in der vollen Intimität seines Kneipenheims und der zynisch-erotischen Schäkereien mit Dortchen Lackenreißer entgegen.

An der Seite des Prinzen Johann, des „fischblütigen" Knaben mit dem durch und durch gekühlten Naturell, „den kein Mensch zum Lachen bringen kann", fühlt er sich höchst unbehaglich. In dem Walde von Gualtree, wo die Insurgenten mit verräterischer Hand abgefangen werden, überkommt unseren Sir John, der sonst sicherlich kein Moralist ist, eine gewisse nachdenkliche Stimmung. Nun spielt er seine humoristischen Haupttrümpfe aus bei den köstlich albernen Friedensrichtern Schaal und Stille, die er auszumünzen gedenkt, nachdem er ihnen durch sein militärisches Air in der berühmten Rekrutenszene so sehr imponiert hat. Er freut sich schon darauf, mit den fachmännischen Studien, die er an diesen prächtigen komischen Typen gemacht hat, demnächst seinen Prinzen Heinz ausgiebigst zu belustigen. „Ich will aus diesem Schaal Stoff genug ziehen, um Prinz Heinrich in beständigem Gelächter zu erhalten, so lange bis sechs neue Moden alt werden, was so viel ist wie vier Gerichtstermine oder zwei Schuldklagen ... und er soll ohne Intervallum lachen." Aber es kommt leider nicht mehr dazu, weil der Prinz sich inzwischen schon angeschickt hat, für sich als König „einen neuen Menschen anzuziehen."

Diese Episode auf dem Hof Schaals in Glostershire wirkt mit ihren ins Kleine ausmalenden Zügen, mit der ganzen prachtvollen Detaillierung einer ländlich-behaglichen Existenz nahezu wie eine komische Idylle; zugleich löst sie sich von der Hauptaktion fast wie eine für sich bestehende kleine Lustspielskizze ab. Wir sehen schon da, wie sich Falstaff, als er endgiltig aus der Nähe seines „königlichen Heinz" verbannt wird, ganz wohl als selbständige Komödienfigur weiter einzurichten vermag. Sein erstes glänzendes Debut hierin ist dieses sein Gastspiel bei Schaal; sein förmlicher Übertritt in die reine Lustspielsphäre vollzieht sich in den „Lustigen Weibern von Windsor" zu einer anderen, schwer zu bestimmenden Zeit. Hier kann er auch fortleben und sein reduziertes, komisches Kleingeschäft weiter treiben, während ihn der Dichter für den weiteren Verlauf der historischen Haupthandlung als tot ansagen mußte. Das Versprechen, welches er im Epilog gab, die Geschichte „mit Sir John darin" fortzusetzen, konnte er nicht in diesem Punkte weiter erfüllen. In der Schlacht von Azincourt war kein Raum mehr für die übermütigen Späße vom Schlachtfeld von Shrewsbury, selbst wenn der Witz des bis dahin sehr gealterten Falstaff dafür noch ausgereicht hätte.

*

Obgleich nun der Prinz Heinrich für längere Zeit aus der Aktion tritt, ist er doch keineswegs unserer Beachtung ferner getreten. Der Übergang zu dem entwölkten Glanz, in welchem sein Herrscherberuf bald über England hinleuchten soll, ist mit großer Meisterschaft von dem Dichter vorbereitet. Den ganzen Hof läßt er mit banger Sorge dem neuen Regiment entgegensehen; indeß zieht er den Zuschauer ins Vertrauen, und zeigt ihm aufs deutlichste, wie der

ernste Gedanke der großen Lebensaufgabe immer tiefere Wurzeln in Heinrichs Seele treibt ... Die Erkrankung des Königs rückt ihm das Bild derselben näher heran; er wird nachsinnend, und in der Unterhaltung mit seinen lustigen Genossen, selbst mit dem feinsten derselben, mit Poins, abwesend und zerstreut. „So treiben wir Possen mit der Zeit, und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser" — diese Worte ruft er in das Kurzweilgespräch mit Ede bedeutungsvoll hinein. Nur einmal läßt er sichs noch gelüsten, in der Schenke zum wilden Schweinskopf einen Spaß in früherm Stil aufzuführen und den alten John in seiner burlesken Schäferstunde zu überraschen; als aber Botschaft vom König kommt, tadelt er sich selbst, „so müßig zu entweihen die edle Zeit" und nimmt mit dem kurzen, trockenen Gruß „Falstaff, gute Nacht!" von dem alten Schlemmer Abschied. Es war sein letzter Prinzenscherz in der Kneipe — fortan finden wir ihn nicht mehr in dieser Gesellschaft. Der König zahlt die vollgemessene Buße schlaftötender Sorgen für die unrechtmäßig angemaßte Krone ab — sein Sohn hat das gute Gewissen frohen Heldensinns und weiß, daß ihr blindgewordenes Gold auf seinem Haupte zu neuem, hellerm Glanze aufleuchte wird. Es ist höchst bedeutsam gedacht, wie die Verständigung zwischen Vater und Sohn erst in der Sterbestunde erfolgt, nachdem sich das tief am Herzen des Ersteren bohrende Mißtrauen noch in den letzten Momenten unheimlich erneuert hat. Die Umrisse dieser vielbewunderten Szene hat Shakespeare in der Chronik des Holinshed völlig vorgezeichnet gefunden — aber wie hat er sie mit poetischem Gehalt erfüllt! Im Angesicht des Todes treffen sich erst diese vier Augen mit einem geklärten Blick, während sie im Leben sich immer scheu auswichen; jetzt erst verstehen sich wieder das Blut und die Seelen in Sohn und Vater.

Auf seinem Krönungszuge wird Heinrich, eben erst König, mit einem Mal zum Moralisten. Als Falstaff ihn aus dem zudrängenden Volk mit dem Gruß anjubelt:

„Heil, König Heinz! mein königlicher Heinz!"

erwidert dieser höchst ernsthaft und streng:

Alter, ich kenn' dich nicht; an dein Gebet!
Wie schlecht steht weißes Haar dem Schalk und Narren!
Ich träumte lang' von einem solchen Mann,
Gebläht vom Schlemmen, alt und lästerlich;
Doch nun, erwacht, veracht' ich meinen Traum . . .
Antworte nicht mit einem Narrenspaß,
Und wähne nicht, ich sei noch, was ich war!
Der Himmel weiß, und merken soll die Welt,
Daß ich mein frühres Ich ganz abgetan
Und abtun will, die sonst mit mir verkehrten.

Diese brüske Abfertigung, die auf die korrekte Hofumgebung einen so imponierenden Eindruck macht, veranlaßt uns, in einem Rückblick das frühere Verhältnis des Prinzen zu Falstaff und „seinen anderen Verführern" — wie er sie selbst nennt — doch etwas näher zu prüfen.

Vor allem sollte er nicht bekennen, „verführt" worden zu sein. Wer männlich gesinnt ist, steht auch für seine früheren Exzesse ein und schiebt sie nicht von sich ab. Die feierliche Versicherung des jungen Königs, „sein früheres Ich ganz abgetan zu haben", ist eigentlich eine Rückbeziehung auf den Monolog des Prinzen nach der ersten Szene mit Falstaff (im ersten Teil von König Heinrich dem Vierten), worin er gleich anfangs erklärt, daß er nach einem bestimmten Programm die Rolle der Liederlichkeit spiele — mit dem wohlberechneten Vorausblick auf den aufgesparten Knalleffekt der Sinnesänderung. Jener Monolog — richtiger ist es ein Prolog, mit dem sich Prinz Heinrich einführt. ins Publikum hinübergesprochen — schließt mit der

Pointe jenes Reimpaares, das den Übersetzern Mühe machte:

> I'll so offend, to make offence a skill;
> Redeeming time, when men think least I will.

Nach A. W. Schlegel:

> Ich will mit Kunst die Ausschweifungen lenken,
> Die Zeit einbringen, eh' die Leut' es denken.

Nach Otto Gildemeister:

> Ich will so sündigen, daß es Kunst erscheint,
> Die Zeit einbringend, wenn es niemand meint.

Friedrich Vischer übersetzt darüber hinaus, gleichsam interpretierend:

> Der Fehltritt soll als freies Spiel erscheinen,
> Tret' ich hervor, eh' es die Menschen meinen.

Doch bezüglich jenes Monologs bemerkt Vischer ganz richtig: mit so deutlichem Bewußtsein könne der Prinz von dem Planmäßigen seiner Liederlichkeit „zum Schein" jetzt kaum noch sprechen: „es ist ihm doch noch recht wohl in der Lumperei". Im Grunde ist besagter Monolog nur des Theaterbedarfs wegen da; das Publikum soll hiedurch ins Klare kommen, mit welcher Stimmung es dem Prinzen inmitten seiner verlotterten Umgebung zu folgen habe.

Seine Lumperei hat übrigens ihre Geschichte. Er fängt noch, ehe Falstaff sein Gefährte war, als gründlich verliederlichter Prinz an, um sich erst allmählich zu jenem „freien Spiel mit dem Fehltritt" emporzuschwingen. Die Zwischenstufen müssen wir uns hinzudenken. In jenen Tagen, da noch Percy Heißsporn mit dem eben zum König erhobenen Bolingbroke, Heinrichs Vater, auf bestem Fuße stand, gab es folgendes Gespräch über den Prinzen:

Bolingbroke.

Wer weiß etwas von meinem lockern Sohn?
Forscht nach in London, in den Schenken dort;
Denn dort, so sagt man, geht er aus und ein
Mit zügellosen, lockern Spießgesellen,
Welche die Wache prügeln, Reisende berauben,
Und er, der junge Taugenichts, beschützt
So liederliches Volk.

Percy.

Vor ein'gen Tagen, Herr, sah ich den Prinzen,
Und sagt' ihm von dem Turnier in Oxford.

Bolingbroke.

Was sagte drauf der Wildfang?

Percy.

Die Antwort war, er wollt' ins Badehaus,
Den Handschuh der gemeinsten Dirn' entreißen,
Als Helmschmuck ihn zu tragen, und mit dem
Den bravsten Ritter aus dem Sattel heben.

Bolingbroke.

So liederlich wie tollkühn! Doch durch beides
Seh' ich noch Fünkchen Hoffnung, die vielleicht
In älteren Tagen glücklich reifen wird.

Auf dieser Vorstufe ist denn der Prinz noch durchaus kecker Lump, mit offenem Hohn gegen die gute Sitte hin. Wenn er dann später den Lord Oberrichter auf seinem Richterstuhle ohrfeigt, obendrein wegen der Verhaftung Bardolphs — so hat nun der Wildfang einen weiteren Fortschritt in zügellose Frechheit hinein getan, dabei wahrlich bisher ohne jede Spur von Humor. Mit diesen Zügen übernahm Shakespeare den Prinzen aus der Tradition — sein Verdienst erst war's, aus ihm einen Humoristen höheren Stils gemacht zu haben. Der prinzliche Schlingel wurde fortan in seiner Liederlichkeit geistreich, und bewegte sich

mit aller Freiheit der Laune in dem unsauberen Element, das ihm unentbehrlich wurde zur Anfrischung seines Naturells. Auf dem Schloß von Windsor oder sonst bei Hofe hätte es keine Jugend für sein starkes Temperament gegeben: dies wollte uns der Dichter zeigen. Er brachte erst das Motiv in seine prämeditierte Liederlichkeit hinein. Es ist daher immer ein bischen Heuchelei dabei, wenn der Prinz in jenem Eingangsmonolog von seiner verlotterten Gesellschaft sagt: „Ich kenn' euch alle und unterstütz' ein Weilchen die ungezähmten Launen eurer Torheit"; denn in diese Launen mit hinabzutauchen, war ihm selbst ein ganz unabweisliches Bedürfnis. Die Tage in der Schenke von Eastcheap waren doch der einzige Abschnitt in seinem Leben, wo er sagen konnte: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!" Er mußte völlig so tief, zu Falstaff und seinen Leuten hinabsteigen, weil zwischendurch und höher hinauf, vollends in der verlogenen Umgebung des Lügenkönigs, seines Vaters, keine Gemeinschaft für ihn auszufinden war, in der er sich menschlich frei und ohne Rückhalt hätte bewegen können. Er war denn in seiner Jugend aufrichtigst liederlich — erst mit der Krone auf dem Haupte tritt er die durch das Erbrecht ihm zufallende Anstandsrolle an; der Prinz war echt und unverstellt, erst den König dürfen wir — wenigstens zum Teil — für gespielt halten. Heinrich der Fünfte konnte den Verkehr mit den Kameraden des Prinzen Heinz nicht fortsetzen, das versteht sich von selbst: aber er brauchte ihn nicht so rücksichtslos, lediglich um damit Effekt zu machen, abzuschneiden.

Es gab übrigens verschiedene Grade der Vertraulichkeit in der Eastcheap-Gesellschaft. Poins steht dem Prinzen am nächsten; er ist wohl ein herabgekommener Junker, nicht ohne Lebensart, und der verlumpten Umgebung um eine merkliche Nuance überlegen; mit ihm spricht sich der

Prinz am vertraulichsten aus. Falstaff, der Silen in diesem neubacchischen Kreise, imponiert unbedingt durch seine wuchtige komische Kraft. Er allein darf den Prinzen duzen und mit ihm zum drolligen Zweikampf in den gesalzensten Schimpfwörtern über Dick und Mager antreten; er ist der Kneipenfürst, der Sektkönig von Eastcheap, nicht nur „witzig in sich selbst, sondern auch Ursache, daß Andere witzig werden"; dabei komisch absolut unüberwindlich, so schlau überdachte Versuche auch von dem Prinzen und von Poins gemacht werden, ihm eine komische Niederlage beizubringen. Bardolph suboriniert sich in jeder Weise, sowohl Falstaff wie dem Prinzen gegenüber, und gibt seine rotglühende Nase mit ihren Pusteln und Finnen ohne den geringsten Widerspruch dem Gelächter preis. Es ist eine überflüssige Grausamkeit des Dichters, daß er eine allgemein gehaltene Notiz bei Holinshed, welche der strengen Mannszucht Heinrichs des Fünften auf dem Feldzug in Frankreich gedenkt, auf Bardolph bezieht, um ihn schließlich nach Standrecht an den Galgen zu bringen. „Trotz des großen Mangels, daran das Heer litt, wurde das arme Volk des Landes nicht geplündert, auch nichts ohne Zahlung angenommen und keine Ausschreitung verübt — außer in einem Fall, wo ein Soldat aus einer Kirche eine Monstranz entwandte: was den König so aufbrachte, daß er nicht von der Stelle ging, bis die Büchse wieder zurückgestellt und der Schuldige gehenkt war." Mußte dieser ungenannte Schuldige just Bardolph sein? Wohl sind die Leute in Falstaffs Gefolge durchwegs Diebe und nach altenglischer Justiz sämtlich hängenswert; auch seiner eigenen Einbildungskraft sind Bilder vom Armsünderkarren, vom Galgen und der Wippe stets geläufig. Bardolph selbst hat schon vorher auf dem Marsch — wie der Bursch zu berichten weiß, der ihn, Nym und Pistol gemeinsam bedient

— einen Lautenkasten gestohlen und zwölf Stunden weit getragen, um denselben zuletzt für drei Kreuzer zu verkaufen; ihm käme es wahrlich auch nicht darauf an, sich an einer Monstranz zu vergreifen. Darum braucht aber der König, der ehedem als Prinz — sei es auch zum Scherz — das Straßenraub-Abenteuer von Gadshill mitgemacht, nicht gerade an dem ehemaligen Kneipgenossen jetzt ein Exempel zu statuieren. — Pistol, der schäbigste von der Eastcheap-Gemeinde, kommt erst im zweiten Teil von König Heinrich dem Vierten hinzu, und tritt zu dem Prinzen in keine nähere Beziehung. Dieser grotesk-pathetische Hanswurst, ein Virtuose des Bombasts, der nie so spricht, „wie ein Mensch von dieser Welt", und sein leeres Gehirn mit den Phrasenfetzen eines der Lächerlichkeit anheimgefallenen, älteren Theaterrepertoires ausstaffiert, ist eine prächtige, parodistische Figur, wie sie nur in der unmittelbaren Nähe des fachmäßigen Bühnenwitzes entstehen konnte. Er ist wie gemacht für die Improvisation, und mochte von einer Vorstellung zur anderen ein unerschöpflicher Quell für die gute Laune des Schauspielers sein, die sich an dieser Figur nach Belieben übte; die besten Einfälle, und nicht einmal alle, gingen dann — so scheint es wohl — von der Bühne her ins Buch über. Sonst zeigt Pistol das scharf gezeichnete Gesicht des feigen Renommisten, „mit einer wilden Zunge und einem stillen Degen", wie ihn sein Bursch als kleiner Menschenkenner im Dienst treffend charakterisiert. Sein weiteres Signalement gibt der wackere Offizier Gower zur Aufklärung für den etwas naiven Waliser Flüellen (Heinrich der Fünfte", III. Akt, 6 Szene): „Er ist ein Gimpel, ein Narr, ein Schelm, der dann und wann in den Krieg geht, um bei seiner Zurückkunft in London in der Gestalt eines Soldaten zu prangen. Und dergleichen Gesellen sind fertig mit den Namen großer

Feldherren, und sie lernen auswendig, wo Dienste geleistet worden sind — bei der oder der Feldschanze, bei dieser Bresche: und dies lernen sie vollkommen in der Soldatensprache, die sie mit neumodischen Flüchen aufstutzen." — Ein köstlich chargierter Gattungstypus voll richtigster Beobachtung.

* * *

Noch einige Worte über den Epilog zum zweiten Teil von König Heinrich dem Vierten. Er enthält eine notgedrungene Verständigung mit dem Publikum über die Herkunft der Figur Falstaffs. Es war die seltsamste Verschiebung der Tradition, daß der Ritter John Oldcastle aus Kent, der als eifriger Bekenner Wiclifistischer Religionsthesen unter König Heinrich V. den Ketzertod starb, mit Sir John Falstaff, dem beredten Eiferer für guten Sekt, jemals identifiziert werden konnte. Tatsächlich erscheint Oldcastle als Obmann der Kneipenexzesse von Eastcheap bereits in einem ungeschlachten Bühnenmachwerk, welches unter dem Titel „The famous Victories of Henry the Fifth", lang vor den Shakespearschen Lancaster-Historien (um 1588) auf die Bühne kam.*) Die Absicht, seine Persönlichkeit ins Gemeine hinein zu verzerren, scheint damals vorgelegen zu sein, wurde aber in diesem Fall ganz sinnlos erfaßt; denn auch in der Karikatur müssen die Grundzüge des Charakters erkennbar festgehalten, er darf nicht ins reine Gegenteil verkehrt werden. Oldcastle ist in den „Famous Victories" völlig witzlos und nur dick, wie sein Nach-

*) Dieses „historische" Spektakelstück, das in einem Zuge das wilde Treiben des Prinzen, seine Sinnesänderung nach dem Tode des Königs, und seinen Krieg gegen Frankreich bis zur Vermählung mit Katharina vorführte, umfaßte also eine Folge von Begebenheiten, welche Shakespeare reichlich Stoff zu drei Dramen gab.

folger Falstaff. Dennoch mögen die Schauspieler — auch ohne Beihilfe des Textes — ihn mimisch zu einer komischen Figur herausgespielt haben, ehe Shakespeare seinem Falstaff so vollen und unvergleichlichen, humoristischen Kern und Inhalt gab.

Doch lag anfangs die Verwechslung ziemlich nahe, wie denn auch Shakespeare selbst — wohl aus Versehen — ein- oder zweimal in seinem Manuskript „Oldc." statt „Falst." als Personalbezeichnung hatte stehen lassen. Dies veranlaßte ihn denn auch, gegenüber der protestantisch gesinnten Mehrheit der Zuhörer, die das Andenken Oldcastles auf der Bühne nicht verunglimpft sehen wollte, zu der richtigstellenden Bemerkung:

„Oldcastle starb als ein Märtyrer, und dies ist nicht der Mann."

Immerhin ist eine gewisse Anknüpfung Falstaffs an seinen gefälschten Vorgänger in den „Famous Victories" nicht zu verkennen. Prinz Heinrich, der hier nicht im geringsten berechtigt wäre zu sagen, daß er die ungezügelten Streiche der Galgenstricke, mit denen er verkehrt, nur zum Schein unterstütze, da er an unverstellter Verkommenheit ihnen nicht das geringste nachgibt, unterhält sich einmal — wie folgt — mit Oldcastle:

Prinz. Wie geht's Oldcastle? Was bringt Ihr Neues?

Oldcastle. Es freut mich, euer Gnaden auf freien Füßen zu sehen. Ich bin gekommen, Euch im Gefängnis zu besuchen.

Prinz. Mich zu besuchen? Weißt du nicht, daß ich ein Fürstensohn bin? Für mich ist's genug, in ein Gefängnis hineinzusehen, das Hineinkommen überlasse ich anderen. Aber heutzutage ist eine solche Wirtschaft mit Einsperren, Hängen, Peitschen und weiß der Teufel nicht was Alles. Ich sage euch, Burschen, wenn ich König bin, soll es dergleichen nicht geben; nein, meine Jungen, wenn der alte König, mein Vater, erst tot ist, dann sind wir alle Könige.

Oldcastle. Er ist ein guter Alter, Gott nehme ihn bald in sein Himmelreich.

Prinz (zu Ned oder Eduard, bei Shakespeare Poins). Ja, sobald ich König bin, soll es mein Erstes sein, den Lord Oberrichter abzusetzen, und du sollst Oberrichter von England sein.

Eduard. Alle Wetter! ich werde der beste Lord Oberrichter sein, den es je in England gegeben.

Prinz. . . . Du sollst mir niemanden hängen, als Taschendiebe und Pferdediebe und ähnliche gemeine Seelen, aber den tapfern Burschen, der mit Schwert und Schild an der Landstraße steht und Börsen nimmt, sollst du beloben; darauf schicke ihn zu mir, ich will ihm ein Jahrgeld geben aus meiner Schatzkammer, daß er alle Tage seines Lebens nicht Mangel leidet.

In der ersten Szene des Prinzen Heinrich mit Falstaff (im ersten Teil von König Heinrich dem Vierten) ist dieses Gespräch so gewendet:

Falstaff. Aber sage mir, mein Herzensjunge, soll ein Galgen in England stehen bleiben, wenn du König bist? und soll die Herzhaftigkeit, so wie es jetzt geschieht, mit dem Kappzaum des alten Schalksnarren Gesetz gefoppt werden? Hänge du keinen Dieb, wenn du König bist!

Prinz Heinrich. Nein, du sollst es tun.

Falstaff. Ich? o herrlich! beim Himmel, ich werde ein wackerer Urteilsprecher sein.

Prinz. Du sprichst schon ein falsches; ich meine, du sollst die Diebe zu hängen haben, und ein trefflicher Henker werden.

Falstaff. Gut, Heinz, gut! In gewisser Weise stimmt es auch zu meinem Humor, wenigstens ebenso gut, wie bei Hofe aufwarten, das kann ich dir schwören.

Wir sehen, wie hier Falstaff die Vorschläge für die Reform der Justiz nach dem Wegelagererrecht macht, die dort der Prinz, sobald er König wird, in Aussicht stellt. Bei Shakespeare schlägt der Prinz in seiner Entgegnung sofort die Tonart des überlegenen Humors an gegenüber jener plumpen, witzlosen Burleske.

* * *

4. König Heinrich der Fünfte.*)

Otto Gildemeister stellt seinen Übersetzungen der englischen Königsdramen folgende treffende Bemerkungen voran: „Auf den Pariser Volkstheatern sieht man eine ganz besondere Gattung von Stücken, halb Dramen, halb tableaux vivants, die sämtlich dies mit einander gemein haben, daß der Stoff aus der Geschichte Napoleons entnommen ist. Die Hauptsache dabei sind die Schlachtszenen, welche unter furchtbarem Lärm von Trommeln und Schießen regelmäßig mit dem Triumphe der großen Armee enden, und die porträtähnlichen Figuren des Kaisers und seiner Marschälle, welche an Tapferkeit und Hochherzigkeit das Erstaunlichste leisten. Das Drama selbst ist nichts als der Rahmen, der die einzelnen Rühr- und Spektakelszenen zusammenhält ... Die Zuschauer sind befriedigt, erbaut, enthusiasmiert, wenn sie die allbekannten glorreichen Geschichten, an deren Wahrheit sie glauben, leibhaftig vor ihren Augen erblicken, wenn sie ihre Lieblingshelden mit den unvergeßlichen Uniformen von Angesicht zu Angesicht sehen und Zeugen sind, wie der große Kaiser noch einmal bei Lodi, bei den Pyramiden, bei Austerlitz siegt, wie er zuletzt in Fontainebleau die Adler der Garde umarmt ... Ganz analog diesen französischen Spektakelstücken entwickelte sich im 16. Jahrhundert auf den Londoner Bühnen das patriotische Schauspiel, welches dem Volke aufregende Abschnitte des Landesgeschichte vorführte. Der Stoff war dem Publikum durch Chroniken, Balladen und Überlieferung geläufig; die hervorragendsten Personen: Heinrich V., Heißsporn, Talbot, Warwick, Richard III. lebten in der Erinnerung der Volkes; die Theaterdichter hatten daher nur die Aufgabe, den gegebenen Stoff für die Bühne einzurichten, wozu es großer Veranstaltungen und

*) „Die Presse". Feuilleton von 23. März 1875. Weiterhin ergänzt.

seiner Ausarbeitung nicht bedurfte ... Shakespeare, als er für sein Theater zu arbeiten anfing, fand diese Gattung von Stücken und die Nachfrage nach dieser Gattung vor. Er lieferte, was Publikum und Theaterkasse verlangten, er arbeitete nach den vorhandenen rohen Vorbildern; er schöpfte aus den nämlichen trüben Quellen; er akzeptierte den überlieferten Stoff und selbst bis zu einem gewissen Grade die Vortragsweise seiner Vorgänger. Er produzierte mit einem Worte recht eigentlich als Bühnenlieferant, aber er produzierte allerdings zugleich als dramatisches Genie ersten Ranges. Die Art, wie Shakespeare die englische Geschichte dramatisierte, unterschied sich wohl durch die Höhe der Kunst von jenen Rohprodukten der Volksbühne, hatte aber mit ihnen die Tendenz, den Charakter der Darstellung, den populären Stil gemein" ...*)

All dies, was hier so bezeichnend gesagt ist, paßt besonders haarscharf auf die martialische Historie von Heinrich dem Fünften: und die Verwandtschaft dieses altenglischen Feldlager- und Bataillenstücks mit den späteren Napoleonsstücken der Pariser Volksbühnen ist unverkennbar, abgesehen von der unvergleichlich genialen Kraft, die sich hier dazu herbeiließ, dem vulgären Enthusiasmus des Publikums, da wo er am sichersten zu fassen war, entgegenzukommen. Es werden denn auch die Soldaten und Matrosen, welche als „groundlings" die billigen Parterreplätze im Blackfriars- und Globustheater besetzten, in ähnlich gehobener Stimmung der Aktion vor Harfleur und den Vorbereitungen zur Hauptschlacht von Azincourt gefolgt sein, wie sich der alte Grenadier aus der großen Armee Napoleons — der Nachbar Heinrich Heines auf einem Dorfe bei Paris im Mai 1837 — an der Darstellung der Schlacht

*) William Shakespeares dramatische Werke. Herausgegeben von Friedrich Bodenstedt. 4. Band. Einleitung zu „König Johann."

von Austerlitz bei Franconi erbaute. „Und der Kaiser?" fragte ihn Heine. „Der Kaiser", antwortete der alte Ricou, „war ganz unverändert, wie er leibte und lebte, in seiner grauen Kapote mit dem dreieckigen Hütchen, und das Herz pochte mir in der Brust." *) — Was sonst das Stück Shakespeares an kriegerischer Detailmalerei bringt: den mit Popularität gesättigten Verkehr des Königs mit seinen braven Offizieren ohne Unterschied des Idioms, sowie auch mit den gemeinen Soldaten, mußte von der Bühne herab auf ein jedes Soldatenherz höchst erquicklich nachwirken. Aber auch das übrige Publikum schwelgte in den alten Ruhmeserinnerungen, die in ziemlich dickem Auftrag, bei ausgiebiger Verhöhnung des überwundenen Gegners, dem nationalen Selbstgefühl äußerst wohl behagten.

Ein großer Tag war es fürwahr in Englands Kriegsannalen — der Tag von Azincourt am Kalenderdatum des Schusterpatrons St. Crispinus (25. Oktober 1415) — wie uns ihn ein Augenzeuge, der als Feldkaplan des Königs (clericalis militiae) die Kampagne mitmachte, in einer lateinisch geschriebenen Chronik: „Gesta Henrici V." beschreibt.

Am 24. Oktober stieß König Heinrich der Fünfte auf die Hauptmacht der französischen Armee, nachdem sein ermüdetes Heer unter Regengüßen und feindlichen Plänkelangriffen soweit ins Innere des Landes vorgedrungen war. Unter fröstelnden Schauern, sternenlos, schwerbewölkt brach die Nacht herein. Die weißschimmernde Landstraße war die einzige Richtungslinie, an der man sich sammeln konnte. Der König faßte sie wohl ins Auge. Dahinter, nur wenige Meilen nördlich von dem altberühmten Schlachtfelde von Creci, lagerten an 50.000 Mann, unter ihnen allein 14.000 Ritterlanzen, während Heinrich nicht mehr als

*) Heinrich Heine. „Der Salon." 4. Band. „Über die französische Bühne." Vertraute Briefe an August Lewald. Fünfter Brief.

1000 Ritter und etwa 10.000 Bogenschützen der ungeheuren Übermacht entgegenstellen konnte (?). Eine übermütige Zuversicht ging durch die Reihen des französischen Heeres; schon losten und würfelten die vornehmen Herren um die Gefangenen, die sie am nächsten Morgen sicherlich zu machen hofften. Dagegen herrschte eine männlich gefaßte Stimmung im englischen Lager, das selbst wie eine schwere, dunkle Wolke in der Regennacht den zahllosen französischen Wachtfeuern gegenüberlag. Viele beichteten und nahmen das Sakrament, ein strenger Befehl des Königs untersagte alles Singen und Schreien, alles Hin- und Herrufen mit dem Feinde. Ganz stille war es um die Zelte, nur den Regen hörte man rauschend niederfallen. Aber beim ersten Morgenblinken schnellte Alles auf, es folgten Frühgebet und Messe, und der König hörte kniend und voll Inbrunst dem heiligen Amte bis zu Ende zu. Dann ordnete er, seinen kleinen Grauschimmel besteigend, in glänzender Rüstung, den stählernen, goldgekrönten Helm auf seinem Haupte, das Heer zur Schlacht; in langer Linie, kaum vier Mann tief, stellte er seine Reihen auf, während die Franzosen in dichten Rotten bis zu dreißig Mann tief dastanden. Seine Schützen ließ Heinrich zu beiden Seiten ausschwärmen und vor jedem derselben stak ein langer spitzer Pfahl schräg im Boden, zum Schutze gegen das Einsprengen der Reiterei. Ohne Trompetenschall rückten die Engländer aus; kümmerlich von Aussehen, fast ohne Schuhwerk, mit Hüten von Leder oder Weidengeflecht, schmutzig vom langen Marsch; ihnen gegenüber gleißten die blanken Kolonnen der französischen Edelleute in schimmernden Stahlpanzern und hellfarbigen Wappenröcken, unter schmetterndem Spektakel aufziehend. Ein Ritter in Heinrichs Gefolge, Sir Walter Hungerford, rief da aus: „Wäre doch heute jeder Engländer hier, der das Schwert zu führen versteht!" Der

König aber antwortete: „Ich wünsche keinen Mann mehr, wir stehen in der Hand Gottes, dessen Volk wir sind, er kann auch der kleinen Zahl den Sieg verleihen!" Es kam ihm keine Anwandlung des Zweifels, als könnte es ihm trotz der erdrückenden Übermacht schief gehen; er baute auf die umsichtigen Anordnungen, die er getroffen, dann auf den Vorteil der nationalen Waffe, vor Allem auf das scharfe Schützenauge der bogenkundigen Yeomen, dieser vom prahlenden Feinde so verachteten Bauernsoldaten in seinem Heer.

Um elf Uhr rief der König: „Sanct Georg und vorwärts!" Der im Krieg ergraute Marschall Sir Thomas Erpingham warf den Kommandostab hoch in die Luft, Alles fiel noch einmal auf die Knie und faßte einen Bissen Erde mit dem Munde — nun gings zum Kampf. Die Pfeile der Bogenschützen hagelten in die gedrängten Massen der schwergepanzerten, französischen Kavaliere ein — und, vom rechten Flügel anhebend, tat die ganze Linie unter lautem Hurrah eine rasche Bewegung gegen das feindliche Zentrum. Der Lanzenwald der dicht zusammenstehenden französischen Ritter konnte sich nicht zum Angriff senken und auslegen; auf dem lehmigen, vom Regen aufgeweichten Boden war keine freie Bewegung möglich. Bei der ersten stärkern Lichtung der Reihen durch die englischen Pfeilschüsse stürmte das zweite französische Treffen unter dem Herzog von Alençon übereilt vorwärts, und verwickelte sich mit dem vordern Treffen in einen wilden Knäuel. Da schulterten die Yeomen ihre Bogen — die Bauernrauflust fuhr ihnen wie elektrisch durch die Glieder, und mit Keule, Streitaxt und Schwert hieben sie der geschlossen vordringenden Ritterschaft Englands, an deren Spitze das Schwert des Königs blitzte, eine offene Gasse durch die zerrissenen Massen der Franzosen. Nun war die Katastrophe der

Schlacht da. Aber auf einmal, mitten in der wilden Flucht der Franzosen, erhob sich im Rücken der Engländer nochmals der Schlachtlärm — wie von einem Überfall. In der Erregung des Moments gab der König den grausamen Befehl, alle Gefangenen niederzumachen. Die schauderhaft blutige Schlächterei war überflüssig; bald zeigte es sich, daß nur plündernde Bauern und Streiftruppen in den unbewachten englischen Wagenpark gefallen waren.

Dies war der Tag von Azincourt. Über zehntausend Feinde, darunter achttausend von Adel, lagen tot auf dem Schlachtfelde, während der Verlust der Englischen unverhältnismäßig gering war. Als man die Leichen von den noch Atmenden gesondert, trat König Heinrich vor, gebot Schweigen, und dankte seinen Truppen für die große, ruhmvolle Kampfarbeit des Tages. Zugleich ermahnte er sie aber, sich nicht zu überheben, sondern Gott die Ehre zu geben, der so unermeßliche Scharen wie durch ein Wunder verblendet habe.

Der fromme Soldatenkönig erhob den Crispinustag fortan zu einem Feiertage für das ganze Reich. Er mochte wohl wissen, was er ihm und seinem Hause sonst bedeute: die Verständigung zwischen Krone und Nation, gefeiert und besiegelt über kriegerischen Trophäen. Er hatte damit ein Ziel erreicht, welches seinem Vater nur beiläufig vorschwebte. Heinrich IV., stets zwischen schlauer politischer Erwägung und Beschwichtigung seines belasteten Gewissens schwankend, kam wiederholt in offiziellen Ansprachen auf das Projekt eines Kreuzzuges zurück, ohne damit Ernst zu machen, obgleich er die für solchen Fall üblichen Redensarten stets wie am Schnürchen ablaufen ließ. Gleich die Thronrede in der ersten Szene des ersten Teils: „Erschüttert wie wir sind, von Sorge bleich" u. s. f. ist in diesem Sinn ein Meisterstück schlau-frommer Rhetorik. Aber zu Anfang des 15. Jahr-

hunderts konnte die Anregung zu einem Kreuzzug kaum mehr besonders zugkräftig sein. — Dagegen war ein erfolgreicher Krieg mit dem nahen Frankreich unter allen Umständen höchst populär. Eine Dynastie, die der Nation zur Befriedigung ihres Stolzes verhilft, sichert sich vor der genaueren Nachfrage nach ihrem Recht — das erkannte zuletzt auch Heinrich IV., als er sterbend dem Sohne den Rat erteilte:

> Darum, mein Heinrich,
> Beschäft'ge stets die schwindlichten Gemüter
> Mit fremdem Zwist, daß Wirken in der Fern'
> Das Angedenken vor'ger Tage banne.

Aber aus dem klugen Rat des Politikers münzte der Sohn das helle Gold nationaler Begeisterung! Die äußeren Erfolge seines französischen Feldzugs fegte wohl die nächste Zeit schon weg. „Nicht lang, doch herrlich groß schien Englands Stern" — so sagt der Epilog dieses Stückes; „ihm schmiedete das Glück die Degenklinge!" Doch nach dem frühen Tode des Heldenkönigs stand es mit einem Mal ganz anders.

> Heinrich der Sechste, den in Windeln schon
> England und Frankreich krönten, folgt auf diesen,
> Deß viele Räte, hadernd um den Thron,
> Frankreich verloren, England bluten ließen.

Immerhin blieb ein nachdauernder Gewinn — gleichsam ein immer neu aufgrünendes Feldzeichen von dem Siegestag von Azincourt — der späteren Folgezeit noch erhalten: es war der in sich gefestigte, englische Nationalstolz, der damals bereits die starken Wurzeln getrieben, und eben in der Epoche unseres Dichters, unter der kriegerisch so glücklichen Regierung der Königin Elisabeth in vollster Blüte stand.

8*

Was sonst bei dem fünften Heinrich zu dem Zeitbewußtsein Shakespeares nicht stimmte, wurde einfach ignoriert; in dem blanken Waffenglanz verschwanden so manche dunkle Punkte seines historischen Charakterbildes. Die Lancasters wußten, wie es wiederholt in der Art von Usurpatoren lag, das gute Einvernehmen mit der Kirche richtig abzuschätzen; Heinrich V. — vielleicht auch fromm auf Grund eines gewissen naiven Kriegerglaubens — stellte sich darum auf's Beste zur Geistlichkeit. Er schützte ihren übervollen Säckel gegen die das Kirchenvermögen bedrohende Spoliationsbill und ließ sich von ihr als Gegengefälligkeit sein angebliches Erbrecht auf Frankreich mit salbungsvoller Sophistik deuten und bestätigen, obgleich dieser Krieg tatsächlich ohne den geringsten Rechtsgrund einfach als ein gewalttätiger Überfall, der zufällig Erfolg hatte, unternommen wurde. Im übrigen war und blieb Heinrich der Fünfte entschieden klerikal wie sein Vater. Er setzte die Verfolgung der Wiclifiten fort und überlieferte den freimütigen Ritter John Oldcastle, Falstaffs angebliches Vorbild, dem Scheiterhaufen; den verhaßten Bettelorden der Karthäuser, Brigitten und Augustiner baute er recht demonstrativ die prächtigsten Klöster. Er verehrte sogar in seinem Testamente dem deutschen Kaiser Sigismund, der die Bekämpfung der Anhänger Wiclifs auf czechischem Boden mit der Auslieferung des Johannes Hus an das Konstanzer Konzil weiterführte, ein kostbares Schwert zum Vermächtnis. Kurz gesagt: der historische, fünfte Heinrich war der entschiedenste Widersacher alles dessen, was später in der englisch-nationalen Kirche als religiöses Bekenntnis zum Siege gelangte — aber andererseits wieder ein König, der das Ausland, in diesem Falle Frankreich, kühn herauszufordern und zu demütigen verstand: ein schlagfertiger Kriegsboxer ersten Ranges. Die stark entwickelte militärische Ge-

sinnung der Elisabethschen Zeit, die zum mindesten ebenso entschieden hervortrat, wie ihr protestantischer Zug, konnte sich auf keinen glänzenderen Namen in der letzten Kriegsgeschichte Englands berufen.

Es läßt sich denn nicht übersehen, daß in der Gestalt Heinrichs des Fünften bei Shakespeare etwas liegt, das nicht rein aufgelöst ist. Der tolle Prinz Heinz, inmitten der tief verlotterten Kneipengesellschaft doch menschlich völlig unbefangen, ist ganz der Prinz nach dem Herzen des Dichters. Nun mußte er ihn in den historischen König hineinwachsen lassen — oder vielmehr in den König Heinrich nach populärer Überlieferung. So wurde aus ihm ein richtiger Bataillenkönig im volkstümlichen Stil, etwas zu stark und nachdrücklich zum Parterre hinabsprechend, und das frische Blut des Prinzen rollte nicht mehr so frei und natürlich unter der rasselnden schweren Rüstung. Nebenher entfaltete aber der Dichter zugleich einen großen Bilderbogen mit den dreistesten Karikaturzeichnungen; sie enthielten eine Auswahl von windigen Franzosengesichtern, eines lächerlicher als das andere, um dem Publikum einen rechten Spaß, ein volles spezifisch-englisches Genügen zu bereiten. Er lieferte mit einem Worte als Abschluß der Lancastertetralogie ein patriotisch-militärisches Tendenzstück, in lebhaften, fast allzu grellen Farben aufgetragen, die schon von fern in die Augen springen sollten — doch er löste die Aufgabe wieder mit jener freien Genialität, welche das stofflich Gegebene völlig berücksichtigt, aber doch wieder beherrscht, und selbst dem Absichtlichen den Stempel des innerlich Begründeten zu verleihen weiß.

Und wie wußte der Dichter das Lebenselement des Krieges allseitig auszulegen! Hier ist er völlig zum dramatischen Kriegsmaler geworden, sowohl im Sinne des Historien- wie des Genremalers. Die Zurüstung, die Einschif-

fung zum Feldzug, die ergötzlichsten, wohl beobachteten Einzelzüge des kriegerischen Dienstes, zuletzt das großartige Zusammenfassen der Kräfte zu dem entscheidenden Hauptschlag — dies alles ist mit einer merkwürdigen Vollständigkeit der Darstellung entwickelt, prachtvoll schildernd in den Chorusreden, mit kräftig hingesetztem Kolorit ausgemalt in den Feld- und Lagerszenen, zu schwungvollem Kriegspathos gesteigert in den Hauptmomenten der militärischen Aktion. Und mitten durch dieselbe schreitet überall der König, der gefeierte Repräsentant der Kampfesbegeisterung ebenso wie der soldatischen Heiterkeit, der echte Held der Popularität im Felde, wie er sich im Verkehr mit dem grundbraven wallisischen Kapitän Fluellen, diesem komisch-gravitätischen Prinzipienreiter der Disziplin, sowie gegenüber den Soldaten Williams und Bates auf seinem nächtlichen Inkognitorundgange vor der Schlacht in immer neuer, frischer Äußerung seines Wesens erweist. —

*

Wir wenden uns nochmals zu dem Morgen des Schlachttages zurück. Das Gebet des Königs — vor Beginn des Kampfes gegen die schreckliche Übermacht des Feindes — ist in seiner Grundstimmung erzdevot; man darf sich wohl darüber verwundern, wie der protestantische Dichter in diese seiner eigenen Empfindung doch fremde Art, dem Himmel gegenüber mit dem Gewissen abzurechnen, sich so glatt hineinfinden mochte. Für einen Augenblick glaubt man da statt Shakespeare Calderon englisch sprechen zu hören.

> O Gott der Schlachten, stähl' der Meinen Herz;
> Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen jetzt
> Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
> Ihr Herz von ihnen reißt! Nicht heut, o Herr,

O heute nicht gedenke mir die Schuld,
Durch die mein Vater einst die Kron' ergriff!
Ich habe Richards Leiche neu beerdigt
Und mehr zerknirschte Tränen ihr geweiht,
Als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entflossen.
Fünfhundert Armen geb' ich Jahresgeld,
Die zweimal tags die welken Händ' erheben
Zum Himmel, jene Blutschuld zu verzeih'n.
Und zwei Kapellen hab' ich auferbaut,
Wo ernste feierliche Priester singen
Für Richards Seele. Mehr noch will ich tun —
Ob alles gleich nichts wert ist, was ich tun kann,
Weil meine Reue noch nach allem kommt —
Vergebung flehend.

(Otto Gildemeister.)

Diesem bußfertigen Monolog des Betbruderhelden, der eingestandener Maßen doch auch ein schlechtes dynastisches Gewissen hat, entspricht in gleicher Haltung die Schlußrede nach der gewonnenen Schlacht:

O Gott, Dein Arm war hier,
Und nicht uns selbst, nur Deinem Arme schreiben
Wir alles zu ....
Kommt, ziehn wir denn in Prozession in's Dorf
Und ruft es aus im Heer, den Tod verwirke (!),
Wer prahlen wollt' und nähme Gott den Ruhm,
Der ihm allein gebührt ...
Begehn wir alle heiligen Gebräuche:
Non nobis lasset singen und Te Deum,
Sobald die Toten christlich sind versenkt.

Man sieht denn hier, wie wohlgeschult König Heinrich in kirchlichen Dingen ist, bis auf alle Einzelnheiten des Rituals. Das geht weit über schlichte Frömmigkeit hinaus, es ist bereits genau disziplinierte, klerikale Haltung, mit sorgsamster Berücksichtigung dessen, was nicht allein Gott, sondern vor allem der Kirche wohlgefällt. Der Prinz Heinz von ehedem hat während des intimen Verkehrs mit Fal-

staff — der lange nicht mehr wußte, „wie das Inwendige einer Kirche beschaffen sei" — auch nicht die Elementarschule der Frömmigkeit angetreten; als König hat er diesen erbaulichen Kursus, religiös wie politisch gelehrig, unglaublich schnell absolviert. Die hohe Klerisei, voran der Erzbischof von Canterbury und der Bischof von Ely, mußten denn mit ihrem königlichen Zögling — der freilich auch weit klüger war als seine Lehrmeister, und sie im geeigneten Moment zu benützen verstand — höchlich zufrieden gewesen sein.

Erzbischof.

Der König ist voll Huld und Billigkeit.

Bischof.

Und ein wahrhafter Freund der heiligen Kirche.

Erzbischof.

Sein Jugendwandel ließ es nicht erwarten ...
Nie gab's so plötzliche Gelehrsamkeit;
Nie ward ein Zögling noch so schnell gebildet:
Hört ihn nur über Gottsgelahrtheit reden,
Und ganz Bewunderung, werdet ihr den Wunsch
Im Innern tun, der König wär' Prälat ...

König Heinrich durchschaute übrigens diese geistlichen Herren ebenso, wie früher seine Zechgenossen im wilden Schweinskopf, mit denen er sich — zwar bei aller Geringschätzung — doch menschlich ehrlicher unterhielt. Der vertrauliche Gedankenaustausch zwischen hochgestellten Geistlichen ist aber sonst in dem zitierten Gespräch höchst meisterhaft wiedergegeben. Shakespeare, der dramatische Kenner der Nieren und Herzen, hat hier die Heimlichkeiten hochklerikaler Seelen ganz wunderbar belauscht.

* * *

Die Bearbeitung versteigt sich in diesem Königsdrama zu manchen willkürlichen Veränderungen und Zutaten. Der französische König Karl erschien Dingelstedt in Shakespeares Zeichnung zu unbestimmt und skizzenhaft — er unternahm es denn, gewisse detaillierende Züge, die er zu vermissen glaubte, mit starken Pinselstrichen in dieses blaße Königsantlitz hineinzuschminken. Aber das Ergebnis war ein „geflickter" Theaterkönig — und jedes Wort, das Dingelstedt ihm in den Mund legt, fällt weit aus der echten, Shakespeareschen Tonart heraus.

Mir taugt kein Schwert mehr und kein Marschallstab;
Ich kann nur noch im Kartenspiele kämpfen,
Nur Kartenkönige stechen im Piquet . . .
Ich spiele. König Heinrich ist mir noch
Revanche schuldig — für Crecy Revanche.
Wer sagt, daß ich verliere? Die Partie
Steht gut . . .

So dichtete Dingelstedt in den Shakespeareschen Text hinein. Und nun pointiert sich die Szene auf das Hereintragen der Oriflamme, dieses unschätzbaren Theaterrequisits. Von hinten her ertönt ein Fahnenmarsch. König Karl horcht hoch auf.

Das sind der Oriflamme Klänge!

Er erhebt sich und geht dem Zug entgegen, welcher durch die Mitte eintritt; Soldaten, Geistliche, Volk scharen sich um das heilige Banner. Der König zieht die Fahne zu sich herab, „das Leichentüchlein unseres Schutzpatrons, des heiligen Dionysius", und gibt den Schlachtruf aus: „Frankreich, Saint Denis!" Die Prinzen und Ritter wiederholen ihn, nach Theaterbrauch die Schwerter ziehend. Hierauf der König:

Zum letzten Mal — ich schwor's bei Saint Denis —
Wird euch die Oriflamme vorgetragen,
Wenn sie nicht siegreich aus dem Kampfe kommt!

Wieder allgemeiner Ruf:

Sieg oder Tod, uns und der Oriflamme!

Dann folgt die Überreichung des Kommandostabs an den Groß-Connetable Charles d'Albret, den dieser kniend empfängt. Damit schließt die pomphaft leere Spektakelszene, die sich so äußerst fremdartig in das Shakespearesche Stück hereinschiebt.

Wir haben der Bearbeitung noch einige Schritte weiter zu folgen.

Dingelstedt, der Sinn für sogenannte „schöne Stellen" hatte, wollte wenigstens einzelne Edelsteine aus den Chorus-Reden herauslösen, die freilich in ihrem Zusammenhange nicht gebracht werden konnten. Sie sind durchaus nur an das zeitgenössische Publikum des Dichters gerichtet; den Fortgang der Begebenheiten erläuternd, szenisch orientierend, die Zwischenhandlung lebhaft schildernd bilden sie den reichgeschnitzten Prachtrahmen für die dramatischen Bilder der einzelnen Akte. Sie ersetzen auch zum Teil den Dekorationsapparat, sie besorgen rednerisch die Verwandlungen und helfen über die bildliche Unzulänglichkeit der damaligen Bühne hinweg. Und immer spricht da der Dichter persönlich, als der Erklärer seines Stückes, von Akt zu Akt, zu den gegenwärtigen Zuschauern. Eben darum müssen wir in der modernen Wiedergabe des Dramas auf die Chorus-Reden verzichten. Dingelstedt versuchte aber eine teilweise Rettung durch ein seltsames Bearbeitungskunststück. Den kleinen Pagen Falstaffs aus dem zweiten Teil von Heinrich dem Vierten ließ er entsprechend heranwachsen, und identifizierte ihn mit einer anderen episodischen Figur, dem

„Burschen", der später Pistol, Nym und Bardolph bedient. Es wird denn ein Musterknabe daraus, der mit der schwärmenden Verehrung für den König eine sentimentale Pietät für Falstaff, seinen verstorbenen „lieben" Herrn, verbindet, übrigens entschlossen, als „braver Junge" kriegsbegeistert des Heldenkönigs Los zu teilen. Ihm legt nun Dingelstedt in einem Monolog die Prachtstelle von der Einschiffung des Heeres („Chorus" vor dem dritten Akt) in den Mund.

> Stellt euch vor, ihr saht
> Den König wohlbewahrt an Hamptons Damm
> Sein Königtum einschiffen ... Seht im Geist
> Auf hänfnem Tauwerk Schifferjungen klimmen 2c.

Weiterhin muß der König selbst in seinem Monolog vor dem nächtlichen Rundgang durch das Lager (4. Akt) ein Stück Rezitation vom Chorus übernehmen. Es ist das unvergleichliche, nächtliche Stimmungsbild:

> Vom Lager hallt zu Lager durch der Nacht
> Verborg'nen Schoß der beiden Heere Summen;
> Die ausgestellten Posten hören fast
> Der gegenseit'gen Wacht geheimes Flüstern u. s. f.

Und dann:

> Des Dorfes Hähne kräh'n, die Glocken schlagen
> Des schlafbetäubten Morgens dritte Stunde ...

Bei dieser Stelle konnte der Theatraliker Dingelstedt sichs nicht versagen, hinter der Szene von kundiger Seite krähen zu lassen, mit dem Glockenschlag dazu. Dieses Chorzitat fügt sich noch immer besser ein, als das erste; aber auch da paßt eine rein deskriptive Betrachtung nicht recht in das Selbstgespräch des Königs, und dies in dem gespanntesten Moment der Handlung.

*

Zurück denn zu dem dramatischen Abschluß.

Nach ihrem Siege ohnegleichen traten die Engländer den Rückmarsch nach Calais an, von wo sie mit unermeßlicher Beute über die See heimfuhren. Selbstverständlich folgte hierauf der feierlichste Empfang des Königs in London. Shakespeare geht nun zwischen dem vierten und fünften Akt mit einem raschen Sprung über die vier Kriegsjahre hinweg, welche auf Azincourt noch folgten; er setzt sofort im fünften Akt ein mit der Zusammenkunft der beiden Könige zu Troyes in der Champagne und dem für Frankreich so schimpflichen Friedensschluß, der dort zustande kam. Es ist interessant, nachzulesen, wie familiär sich der Dichter mit seinem Publikum darüber verständigt, daß er mehrere Blätter in seinem Holinshed überschlagen habe, die ihm nicht für die Dramatisierung geeignet schienen, zugleich mit der Bitte, den Rest geneigtest aufzunehmen.

Vergönnet, daß ich die Geschichte deute
Für den, der sie nicht las; den, der es tat,
Bitt ich voll Demut um Entschuldigung,
Wenn Zeit und Zahl und rechter Lauf der Dinge
In ihrem mächtigen wahren Leben hier
Nicht darzustellen sind. — Wir bringen jetzt
Den König nach Calais; seht ihn dort,
Dann hebt auf Flügeln des Gedankens ihn
Fort übers Meer . . . So laßt ihn landen
Und feierlich seht ihn gen London ziehn.
— — — — Nun aber schaut,
In des Gedankens emſ'ger Schmied' und Werkstatt,
Wie London ausgießt seine Bürgerschaft!
Der Mayor und ganze Rat im besten Schmuck,
Den Senatoren gleich im alten Rom,
Ein Schwarm Plebejer hinterdrein, ziehn aus,
Und holen ihren Sieger Cäsar ein.
— — — — — Denkt ihn jetzt in London —
Das Jammern der Franzosen mahnt vorerst
Den König Englands, noch daheim zu bleiben,

Weil auch der Kaiser jetzt um Frankreichs willen
Als Friedensstifter kommt — und übergeht
All die Begebenheiten, so geschahn,
Bis Heinrich nochmals wiederkehrt nach Frankreich.
Dort muß er sein; ich hab' die Zwischenzeit
Gespielt, damit ihr wißt, sie sei verstrichen.
Nehmt denn die Kürzung an und rückt sogleich
Mit Aug' und Phantasie ins Frankenreich.

(O. Gildemeister.)

Es folgt nun zu Troyes im königlichen Palast die Verhandlung über den Friedensschluß. Heinrich zeigt sich höflich entgegenkommend, mit einer gewissen leichten Liebenswürdigkeit, ohne darum in den wesentlichen Forderungen auch nur einen Schritt zurückzuweichen. Voran steht in den Hauptartikeln die Prinzessin Katharina, die Tochter Königs Karl. Die Werbeszene, die sich unmittelbar anschließt, zwischen Englisch und Französisch köstlich geradebrecht, sprüht von Temperament; man glaubt den König Heinrich wieder in den Prinzen Heinz zurückverwandelt zu sehen. Lauter Sonnenschein verbreitet sich über die unvergleichliche Szene. Der König ist der lustigst übermütige Freier; nur ein Sieger kann mit solcher Zuversicht werben.

Lange hat wohl die Freude über einen solchen Sturmlauf auf ein Frauenherz nicht nachgedauert. Zwei Jahre herrschte noch Heinrich als Regent über das herrenlose Frankreich, dann starb er, erst fünfunddreißig Jahre alt, an den Folgen einer Fistel zu Vincennes am 31. August 1422, neun Monate, nachdem Königin Katharina ihm einen Erben geboren hatte, der zu dem unseligsten Geschick vorherbestimmt war. Feierlichst geleiteten die trauernden Prinzen und Lords die Leiche des fünften Heinrich nach Calais und England, wo sie in der Westminster-Abtei beigesetzt ward.

Das brillante Feuerwerksgerüst altenglischer Gloire nach dem Sieg von Azincourt war rasch niedergebrannt und in

sich zusammengefallen; man muß die theatralische Energie Shakespeares bewundern, diese vergänglichen Glanzbilder für die Bühne so wirksam festgehalten zu haben.

* * *

Die Besprechung der Darstellung des Doppelzyklus der Historien fiel der Tageskritik zu; hier kann ich nur obenhin auf dieselbe zurückkommen. In solchem wichtigen Fall würde auch die Schauspielkunst ein dauerndes Denkmal verdienen; zeigte sich doch damals das künstlerische Leistungsvermögen des Burgtheaters durchaus auf seinem Höhepunkt. Aber nach so viel Jahren versagt mir leider die Kraft gesicherter Rückerinnerung an die Einzelheiten des farbig belebten Darstellungsbildes; es blieb mir zuletzt nur noch der literarische Niederschlag zurück. — Meister Sonnenthal (König Heinrich VI.) und Frau Wolter (Margarete) dominierten selbstverständlich in den beiden Stücken, die ihren Rollen gehören: jener ein Dulder ohne Monotonie, diese ein Kraftweib ohne allzu schroffe Härte. Dem unglücklichen König Richard Plantagenet gab Sonnenthal die weiche Tragik der Schwelgerei im Schmerz. Lewinskys Richard III. stand schon früher in allen Zügen der Gestalt fertig gegossen da; nun war dazu noch der jüngere Richard Gloster nachzuspielen, in seiner ebenso kriegerisch kühnen wie verbrecherischen Werdezeit — und Lewinsky faßte Jugend und Mannheit dieses Originals im Bösen meisterhaft in Eines. Als die Lancasterstücke darankamen, spielte Hallenstein den Heinrich Bolingbroke, aus Richard dem Zweiten in die zwei Teile von König Heinrich IV. hinüber. Es will etwas heißen, ein gutes Stück Lebenslauf durchzuspielen und doch den Charakter durch alle Phasen auf einen Grundton gestimmt zu halten,

was dem erprobten Darsteller auch durchwegs gelang. Hartmann war in der überquellenden, übermütigen Laune geradezu hinreißend als Prinz Heinz. Er verfolgte dann den Charakter des Prinzen durch alle Übergänge zur Vorbereitung seiner Königsrolle, bis er diese zuletzt hell und wirkungsvoll hinstellte. In der Werbeszene trat ihm dann Frau Hohenfels als Prinzessin Katharina bezaubernd gegenüber. In Baumeister begrüßten wir wohl den naturwahrsten Falstaffspieler, den wir je zu sehen bekamen. Sein Falstaff war frei von jenem ausgeklügelten Kunstapparat, mit dem sonst angesehene Charakterspieler durch zugeschärfte, chargierte Pointierung diese komische Meisterfigur auszustatten und zu überladen pflegten; er spielte seinen Falstaff mit einem komischen Behagen, ohne die Rolle auf bestimmte vereinzelte Effekte hin zu präparieren; er war mit einem Worte ein wirklich überzeugender Falstaff. Ich kann die Liste der Darsteller mit Ausstattung der üblichen lobenden Epitheten nicht weiter fortsetzen, obgleich da noch sehr viel Rühmendes zu sagen wäre. Bei dem Rückblicke auf diese Mustervorstellungen schreiten wir über Gräber hinweg, ältere und kürzlich aufgeworfene. Der alte Laroche, der durch seine Erinnerungen das Weimarer Theater noch unter Goethe mit unserem Burgtheater vermittelte, ging hochbetagt dahin, nachdem er uns noch als Friedensrichter Schaal eine Altersleistung von wahrer Musterkomik geboten; auch Meixner, der später für ihn eintrat, nachdem er vorher als John Cade vorzüglich rebelliert hatte, Förster, der treffliche Darsteller des guten Protektors Gloster und des wackeren Wallisers Fluellen — Gabillon (Herzog Richard von York und Lord Oberrichter) und Frau Gabillon (Herzogin von Gloster und Königin Elisabeth), deren Namen an sich für den Wert ihrer künstlerischen Leistungen einstanden — und mit ihnen

Hallenstein mußten wir nach einander als abgeschieden betrauern. Und die Reihe geht weiter: Mitterwurzer, der genial wagende Charakteristiker, welcher die Sterbestunde des Bischofs von Winchester so erschütternd faßte, Robert, der Leidenschaft und Ränkespiel als Graf Suffolk so wohl gegen einander abwägte, zuletzt noch Lewinsky und früher schon Frau Wolter, vordem eine Hauptträgerin dieser Darstellungen, zählen leider gleichfalls zu den Toten des Burgtheaters. Zwischendurch hat sich Dingelstedt selbst — nach den eifrigsten Taten der Inszenierung auch weiter hinaus — zu ihnen gesellt.

Spanisches daheim und auswärts.

1. Calderons Schauspiel: „Der Richter von Zalamea".

(Zur Einführung des Schauspiels in das Repertoir des Burgtheaters.*)

Auf anderen Pfaden, als jenen der altösterreichischen Romantik, wie sie ehedem die Schreyvogel, Zedlitz und Halm zum spanischen Theater zurückwandelten, hat sich in unseren Tagen Wilbrandt den Dorfweg zwischen Hecken und Wiesenrändern ausgefunden, geradehin vor das Haus des Großbauern, dann Dorfrichters Pedro Crespo. Er hat da Calderon mit glücklicher Hand an jener Stelle erfaßt, wo er uns am meisten rein menschlichen Anteil abgewinnt. Die Originaldichtung ist von dem kundigen Bearbeiter mit feinfühliger Hand angefaßt, kein wesentlicher Zug ist abgeschwächt oder schief gestellt, die Änderungen und Kürzungen sind mäßig, schonend und für Vermittlung der richtigen Wirkung zweckdienlich.

*

Unter „spanischen Dörfern" verstand man sonst sprichwörtlich immer das Fremde, abseits Liegende. Was aber in diesem, selbst für Spanien abgelegenen Dorfe in Estremadura vorgeht, ist bei allem Festhalten an der spanischen Bühnenspezialität so menschlich-nahe und verständlich, daß

*) „Die Presse". Feuilletons von 8. Juni und 11. Juni 1882.

wir uns da ganz daheim fühlen. Dieses Stück erscheint uns wie eine ländliche Kur gegenüber den Mantel- und Degenstücken der standesgemäßen Dramatik, wie eine Erholung und ein Aufatmen von den adeligen Etiketteregeln des spanischen Bühnenpathos. „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!" — schien sich der Dichter selbst zu sagen, als er sich in seinem poetischen Nachsinnen auf der Bank vor dem stattlichen Bauernhause Pedro Crespos niederließ.

Die Handlung ist ganz scharf in einen bestimmten historischen Zeitpunkt gerückt. Wir stehen im Sommer 1581; die spanischen Truppenzüge gehen gegen Lissabon, wo Philipp II. seine Krönung zum König von Portugal mit allem militärischen Nachdruck durchsetzen will. In dieser Haupt- und Staatsaktion, von der uns lediglich die Trommel des Truppendurchmarsches und die Soldaten-Ordre Kunde gibt, bildet das ganze Stück nur eine Episode — aber von welchem vollen Inhalt!

Die wohlbekannte Handlung hebt mit der Marschszene auf der Heeresstraße an, einem militärischen Genrebild voll Leben und echt spanischem Kolorit. Ein Trupp Soldaten zieht heran mit aufgerollter Fahne unter Trommelschlag. Rebolledo und Chispa mitten unter ihnen; er ein verlotterter Vagabund im Kriegerwams, sie das echte Soldatenmensch, resolut und keck, mit einem Herzen wie ein Dragoner, aber stets bei der Hand mit Liedern. Als die Trommel schweigt, schüttelt sie ihre Kastagnetten. „Mag, wer Lust hat, Mohren töten, haben mir kein Leid getan!" so singt Rebolledo drein — die Parodie des Soldatenpathos im Munde des Vagabunden!

Schon tritt von fern im Gespräch der Soldaten die Gestalt des Führers dieser Scharen, des Herrn Don Lope de Figueroa, heran —

Der, wie ihr wißt,
Wohl als tapfer, kriegserfahren,
Ist berühmt im ganzen Reich;
Aber auch als arger Schwörer,
Flucher, Quäler, Freudenstörer,
Der den besten Freund sogleich
Hängen läßt, wenn's ihm behagt,
Ohne viel Prozeß zu machen.

Das wäre etwa das ingrimmig-schreckende Gesicht des Generals, wie mit Kohle an die Kasernenwand hingezeichnet. Der „Mars von Spanien“, als den ihn die Geschichte jener Tage pries, hatte zugleich seine gefürchtete Popularität; er war gewiß auch ein Typus für die Soldaten-Tradition, die Feldlager-Anekdote. Diese zeigte sein Bild nicht im historischen Paradekleid, sondern trug vielmehr die Kunde von seinen Schrullen und Seltsamkeiten, von seinem lästerlichen Fluchen und dem ewigen Schimpfen über die Gicht in seinem Bein, von seinen cholerischen Entscheidungen in Disziplinarsachen 2c. von Truppe zu Truppe. „Für Kammerdiener gibt es keine Helden“, ist ein altes Wort; aber ebenso könnte man sagen: es gibt keine Helden für die Anekdote, sondern nur Charakter-Figuren mit persönlich verschärften, chargierten Zügen. In dem heroischen Drama: „Amar despues de la muerte“, welches das kriegerische Gemälde des Aufstandes der Moriskos in den Alpujarras schildert, führt uns Calderon den General Don Lope gleichsam im historischen Dienste vor, als den Ersten im Generalstabe und der Suite des gefeierten Don Juan d'Austria: in dem Dorfdrama von Zalamea tritt er sofort mit einem Kernfluch auf, keineswegs repräsentativ, aber dafür mit umso vollerer Persönlichkeit, ganz nach dem Konterfei der Anekdote. Und in köstlichster Weise stellt sich ihm gleich bei der ersten Begegnung der ihm hierin gewachsene kluge Bauer C r e s p o, auf jedes Stichwort mit-

fluchend, gegenüber; denn er hat sich „die verständige Politik angeeignet, mit dem Betenden zu beten, mit dem Keifenden zu keifen.“

*

Auf das militärische Expositionsbild folgt ein ländliches — ein Stück spanischer Dorfgeschichte in wenigen, aber höchst bezeichnenden Andeutungen. Welch ein Gegensatz! Dort das Maulen und Murren, die Verwilderung und Wüstheit der Soldaten-Zigeuner-Karawane — hier eine stetige, wohlgeordnete Existenz auf solidester Grundlage. Die Szene spielt vor dem Hause des Großbauern Pedro Crespo und wir haben sofort einen Einblick in seine gesunde Häuslichkeit wie in den geregelten Vorgang der ländlichen Geschäfte und Verrichtungen. — „Ah, da seh' ich ja Juanito!“ — „Ja, da seh' ich meinen Vater!“ Die ersten Grußworte zwischen Vater und Sohn. „Vater, wo kommst Du denn her?“ — „Von der Tenne!“ Und nun die schöne Stelle, aus welcher der goldene Getreidesegen, das Bild bäuerlichen Reichtums, so voll herüberleuchtet:

Gegen Abend
Ging ich um das Feld zu schauen;
Und in Hocken und in Garben
Liegt das herrliche Getreide,
Das, wenn man's von fern betrachtet,
Aussieht wie ein Berg von Gold,
Und zwar Gold vom feinstem Schlage,
Weil bei ihm der ganze Himmel
Selbst Wardein ist des Gehaltes.
Eben worfelt man; der Wind,
Sänftlich auf die Schaufel blasend,
Wirft das Korn auf diese Seite
Und die Spreu dann auf die and're;
Denn auch dort muß das Geringe
Allzeit Platz den Wicht'gen machen.

Gebe Gott, daß ich das Korn
Glücklich auf den Boden schaffe,
Eh' ein Regen es verdirbt,
Eh' ein Sturm es führt von dannen ....

Das ist dieselbe gute, poetische Landluft, die hier von dem Erntetag in Estremadura her bis zum deutschen Rhein, den Feldern und Weinbergen des Wirts „zum goldenen Löwen" in „Hermann und Dorothea" weiter weht.

Die kleine häusliche Gruppe in Pedro Crespos Daheim ist gar schön geschlossen. „Meine Tochter wuchs heran (wie mich bedünkt) in dem besten Ruf der Tugend, Zucht und Sitte, der zu wünschen auf der Welt. So war die Mutter, die im Himmel Gott beglücke ..." Dies sagt Crespo später dem Hauptmann Don Alvaro im Moment der allerernstesten Auseinandersetzung. Wie wir an der guten Zucht, in der die schöne Isabel gehalten wurde, keinen Augenblick zweifeln können, so sehen wir in dem Verhältnis Pedro Crespos zu seinem Sohn Juan unmittelbar die Proben einer festen, ernsten Pädagogik vor Augen, der es aber bei allem Ernst auch nicht an erziehlichem Humor fehlt. Aus dem Burschen wird zwar kaum wieder ein ganzer Crespo — diesen Vater erreicht nicht leicht ein Sohn, aber er ist doch aus bestem Kernholz gewachsen. Es ist eine Freude, die beiden miteinander verkehren zu sehen. Crespo liebt den Sohn, aber verwöhnt ihn durchaus nicht; Juan hat den größten Respekt vor dem Vater, doch dies hindert ihn nicht, ihm gelegentlich scharf oder launig zu entgegnen. Den Burschen lockt aus der Ferne die schimmernde Erscheinung des Adels und Soldatenwesens; dies spricht sich in der Begrüßung des Hauptmanns bei dessen Einquartierung aus, ebenso in dem Vorschlag an den Vater, er solle sich doch einen Adelsbrief kaufen, worauf dieser in der bekannten Prachtstelle so trefflich repliziert.

Sag, ich bitte dich um alle
Welt! gibt's Jemand, der nicht weiß.
Daß ich, zwar von reinem Stamme,
Doch ein Bauer bin? Gewiß nicht!
Was gewinn ich denn, erhandl' ich
Einen Adelsbrief vom König,
Wenn ich nicht das Blut einhandle?
Wird man sprechen, ich sei besser,
Als ich jetzt bin? Das ist albern!
Was dann sonst? Mein Adel kostet
Fünf — sechs Tausend Stück Realen;
Das ist Geld, und ist nicht Ehre,
Denn dies läßt sich nicht erhandeln.

Der alte Crespo selbst strebt aus seiner engeren Welt nicht heraus, die ihm dennoch einen vollen Lebenskreis vor stellt; er hat keinen anderen Ehrgeiz, als den der unbestreitbaren Ehrenfestigkeit — ihm genügt es vollauf, eine allgemein anerkannte Respektsperson innerhalb der dörfischen Existenz zu sein. „Immerdar, bei meines Gleichen, hielt ich fest auf meine Würde; der Gemeinderat, die Schöppen, achten mich und sind mir günstig. Ich bin reich, und dennoch wagt Keiner, mich zu verlästern — obgleich ich in einem Örtchen lebe, wo am meisten dadurch gesündigt wird, daß wir gar so gern des Nachbars Fehler und Gebrechen rügen . . ."

So sieht der Hausstand des Pedro Crespo aus. Hier ist nichts schief gewachsen und schief gezogen — und die Lehren, die der Vater seinem kriegslustigen Sohne mitgibt, ehe er ihn in Don Lopes Dienste entläßt, sind so gut geworfelt und so vollkörnig, wie das Getreide in seinem Speicher. Man hat sie — und dies liegt sehr nahe — mehrfach mit den Lehren des Polonius an seinen Laertes verglichen; sie sind in der Tat ihrem Spruchgehalt nach nicht minder vortrefflich, passen aber mit mehr Übereinstimmung zum Charakter.

Soweit hätten wir die Anfänge einer Dorfnovelle vor uns, die sich unter normalen Verhältnissen friedlich weiter entwickelt hätte. Vor der Einquartierung hat sich durchaus nichts Störendes im Hause des wackern Großbauern zugetragen. Es wurde fleißig gearbeitet, der Dreschflegel drosch goldenen Reichtum aus, und für Crespos reizendes, hochgesittetes Töchterchen Isabel stellte sich bis dahin noch kein Liebesverhältnis ein. Nur der alberne, ausgehungerte Dorfjunker Don Mendo, der das Pergament seines Adelsbriefes als Mantel um seine Schulter zu tragen scheint, — das Gespenst mit Hut und Handschuh", wie ihn Juan nennt —

> gleich von Wuchs und Ansehn
> Dem berühmten Don Quixote,
> Dessen Abenteuer und Fahrten
> Miguel von Cervantes schrieb —

belästigt sie zuweilen von der Straße her mit seinen Deklamationen und dann schlägt sie ihm kurzweg das Fenster vor der Nase zu.

*

Der Trommelschlag der einmarschierenden Truppen, darauf die Verteilung der Quartierzettel gibt dem bestehenden Zustande sofort die neue, schlimme Wendung. Isabel wird von Crespo auf die Oberstube hinauf verwiesen, und sie fügt sich dieser nötigen Vorsicht. Der Hauptmann Don Alvaro de Atayde, der die in Zalamea einrückende Kompagnie anführt, läßt sich durch seinen Sergeanten zu Quartier melden; und da gilt es, sich zu wahren. Dieser junge Herr hat es auf Abenteuer unterwegs abgesehen; er bricht wie ein adeliger Marder in die bäuerlichen Gehege ein, ein verderbter Militärgeck der schlimmsten Sorte. Es ist für seine vornehme Elendigkeit bezeichnend, daß er zur Ausführung seiner infamen Streiche

die schlechtesten Elemente der Kompagnie an sich heranzieht. Der Sergeant hätte schon eine nette Routine in derlei Angelegenheiten — aber da kommt eben Robelledo her. „Der ist bekannter in solchem Zeug und in der Tat gewandter" — meint der Hauptmann. „Nur weil sie der Alte hält gefangen, macht es mir Lust, zur Tochter zu gelangen, bei Gott!" Mit Robelledo verabredet er einen zum Schein gespielten Zwist:

ich tu' erzürnt und fange
Zu schelten an; du flüchtest, angst und bange
Die Trepp' hinauf; ich zieh', entsetzlich böse,
Den Degen blank, worauf du mit Getöse
Erbrichst des Zimmers Türe,
Wo die Person sich birgt, nach der ich spüre.

So geschieht es; Isabel, bestürzt und den gespielten Streich nicht verstehend, nimmt den verfolgten Soldaten in Schutz, und bezaubert Don Alvaro sofort durch die seltene Vereinigung von Geist und Schönheit, als Bauernmädchen mit der vollen Haltung einer Dame. Crespo und sein Sohn Juan treten mit bloßen Degen ein; sie merken sofort, um was es sich handelt. Juan fährt gleich los. Crespo hält, schlau überlegen, an sich, und weist den Sohn zum Schein zurück. „Wozu gibst du deinen Kohl, Bürschlein? Wenn ihm der Soldat getrotzt, konnt' er anders?" (Zum Hauptmann:) „Meine Tochter dankt Euch für die Gunst gar hoch, daß Ihr sein geschont; und ich, daß Ihr Achtung ihr gezollt." Der Hauptmann ist borniert genug, diese Wendung für sich zu benützen. „Weil Ihr zugegen, will ich dieses Bürschchen dort nicht mehr züchtigen." Darauf Crespo:

Nein, Herr Hauptmann! meinen Sohn
Kann zwar ich gar wohl behandeln
Wie ich will, doch Ihr nicht so.

Juan.

Und ich leid's von meinem Vater,
Doch von keinem andern sonst.

Hauptmann.

Und was tätet Ihr?

Juan.

Mein Leben wag ich für die Ehre!

Hauptmann.

Was für Ehre hat der Bauer?

Juan.

Eurer gleich an Schrot und Korn;
Denn, Herr, gäb' es keinen Bauer,
Gäb' es keinen Hauptmann wohl.

Hauptmann.

Ha, bei Gott! es wäre schimpflich,
Litt' ich das. (Beide ziehen.)

Nun tritt Don Lope auf, in prächtiger Generalskleidung, mit dem Kommandostabe in der Hand. Er ist zwei Treppen hoch gestiegen, „mit dem Gichtschmerz in seinem Beine, das der Teufel holen soll", und hat nun gleich zu judizieren und zu entscheiden. Und zwar höchst militärisch-stramm! Der Soldat, der den Hauptmann so toll machte, daß er seinen Degen auf ihn zog, soll zweimal gewippt werden. In höchster Angst gesteht Robelledo: „Mir befahl der Hauptmann dort, das Spektakel anzustellen, damit er an diesen Ort könnte kommen." Weiter will der General in dem bedenklichen Fall nicht inquirieren. Er sagt kurzweg zum Hauptmann: „Damit sich nicht erneuere der Zank und Groll, sucht Euch anderswo Quartier; denn in diesem Hause soll mein Quartier sein, bis ich weiter muß, nach Quadalupe, wo jetzt der König ist." Und nun folgt das

prächtige Duett zwischen dem Großbauer und dem General, scharftönig in Wort und Gegenwort, zugleich aber mit dem vollen Eindruck, daß bei allem Gegensatz und weitem Abstand der Lebensstellung die reine Verständigung zwischen den beiden Ehrenmännern bald erfolgen muß.

Crespo.

Herr, empfanget Gottes Lohn,
Weil mir Eure Huld den Anlaß
Nahm, vielleicht in große Not
Mich zu stürzen.

Don Lope.

Euch in große
Not zu stürzen? Wie denn so?

Crespo.

Wenn ich den erschlug, der meiner
Ehr' auch nur von ferne droht.

Don Lope.

Sackerlot, und wißt Ihr nicht,
Er ist Hauptmann.

Crespo.

Sackerlot,
Ja, und wär' er General —
Wenn er meiner Ehre droht,
Töt' ich ihn.

Don Lope.

Und wer dem letzten
Der Soldaten auch am Rock
Nur ein Härchen wagt zu krümmen,
Meiner Seel'! den laß ich dort
Gleich erhängen.

Crespo.

Und wer meiner
Ehre nimmt nur ein Atom,

Meiner Seel' — das schwör' auch ich —
Den erhäng' ich selbst sofort.

Don Lope.

Wißt ihr nicht, Ihr seid verpflichtet,
Schon als Bauer, solchen Tort
Zu erdulden?

Crespo.

Am Vermögen,
An der Ehre nicht, bei Gott!
Meinem König Gut und Leben,
Das ist Pflicht; die Ehre doch
Ist das Eigentum der Seele,
Und der Seele Herr ist Gott!

Don Lope.

Sapperment! beinahe glaub' ich,
Ihr habt wirklich Recht, Patron!

Crespo.

Sapperment! Das glaub' ich selber;
Denn Recht hatt' ich immer noch.

(Nach der Übersetzung von J. D. Gries.)

Im zweiten Aufzug läßt Crespo das Abendessen für seinen Gast in dem lieblichen Gartenstück vor seinem Hause bereiten. Don Lope findet das Plätzchen unvergleichlich; die richtige Abendstimmung würzt diese Szene. Der General spricht sich sofort über das veränderte Verhalten Crespos aus. „Gestern triebt Ihr's arg mit Schwören, Fluchen, Lästern, Maledeien; heute seid Ihr viel gesetzter, viel gefälliger und bescheid'ner." — „Herr, ich antwort' allezeit in dem Ton und auf die Weise, wie man mit mir redet." Don Lope bittet Isabel zu Tische, und wird geradezu galant. Indes bereitet der Hauptmann Don Alvaro sein Attentat mit äußerster Frechheit vor. Das frivole Vorspiel

dazu ist das Ständchen, in welchem Robelledo und Chispa musikalisch sich hervortun. Diese Wendung ist dramatisch meisterhaft geführt, und bildet einen drastischen Gegensatz zu der früheren, so friedlich behaglichen Situation. Don Lope und Crespo halten mühsam an sich; dann brechen sie gleichzeitig auf, angeblich um ins Haus zurückzugehen, tatsächlich aber in der Absicht, um den Soldatenhaufen auseinander zu treiben, den der Hauptmann aufgeboten hat. Im Dunkel treffen die Beiden, ohne sich zu erkennen, auf Hieb und Stich zusammen. „Sapperment, der kann gut raufen! — Sapperment, der stößt gut zu!“ Als Juan und Knechte mit Lichtern kommen, lassen sie vom Kampfe ab, doch Crespo spielt wieder sein Schlußwort aus: „Ich kam deshalb nur heraus, um Gesellschaft Euch zu leisten!“ — Nochmals kommen Don Lope und Crespo zum Scheidegruß zusammen. Juan, bereits als Soldat gekleidet, folgt voll Kriegslust dem General, dieser reicht Isabel zum Angedenken ein diamantenes Kreuz, und zuletzt trennt sich der Gast von dem Wirte mit den Worten:

Don Lope.

Lebet wohl, mein braver Crespo!

Crespo.

Lebet wohl, mein tapfrer Feldherr!

Don Lope.

Wer uns sagt' am ersten Tage,
Daß wir würden dermal einst
Solche Freunde sein auf ewig!

Crespo.

Ei Herr, ich hätt's Euch gesagt,
Wenn ich, Euch zuerst vernehmend,
Wußt', Ihr wäret . . .

Don Lope (im Abgehen).
Sprecht es aus!

Crespo.
Tollkopf von so biedrem Wesen.

Als der Hauptmann Don Alvaro des Abgangs Don Lopes versichert ist, führt er mit der Soldatenbande sein verbrecherisches Vorhaben aus. „Nun ists Zeit; herbei, Gefährten!“ Er stürzt auf Isabel zu und reißt sie von den Ihrigen weg. „Ha, Verräter, was ist dies?“ — „Raserei ist's und verschmähter Liebe Wut.“ Crespo wird fortgeschleppt und an einen Baum gebunden; Isabel tiefer im Waldgebirge geschändet.

Mit dieser wilden Gewalttat, mit den sich begegnenden Schmerzensrufen des Vaters und der Tochter geht der entsetzlich scharfe Riß mitten durch das Stück. Crespo, der sonst so Wehrhafte, jetzt durch die Elenden wehrlos gemacht, weiß ohne alle Calderonsche Rhetorik der Klage, von welcher Isabel reichlichen Gebrauch macht, nur allzu sehr, was der lieben Tochter widerfahren ist. „Halt' ein, Isabel, halt' ein! sage nichts; denn Unheil gibt es, das man nicht bedarf zu hören, um es zu wissen.“ Von diesem Augenblick haben sich die tiefsten Kräfte seiner Natur in ihm gesammelt und aufgebäumt; er wird von da eine heroische Gestalt und erhält die geistige Taufe des Helden.

*

In der Auffassung des furchtbar ernsten Falles unterscheidet sich aber Crespo gar sehr von seinen Kindern, von Isabel wie von Juan. Isabel denkt und spricht ganz aus der Calderonschen Schule heraus, als sie ihrem an den Baum gefesselten Vater die Geschichte ihrer Entehrung nach der regelrechten Eloquenz des tragischen Erzählungs-

stils berichtet; sie erwartet, als sie die Bande des Vaters löst, sofort von ihm getötet zu werden

Und jetzt, da du Alles weißt,
Jetzt als ein gestrenger Richter,
Wende gegen mich den Stahl . . .
Deine Tochter bin ich, ehrlos,
Und du frei; deshalb gewinne
Würd'ges Lob durch meinen Tod.
Laß' den Ruf von dir berichten,
Daß, um Leben deiner Ehre,
Du den Tod gabst Deinem Kinde.

Auch Juan benimmt sich ganz nach dem Katechismus der Hidalgosehre; er schlägt sich zuerst nach der Regel mit dem Hauptmann, dann zückt er bei der nächsten Begegnung auf Isabel den Dolch, um die Schmach des Hauses in ihrem Blute zu rächen. Wieder nach der Regel! So wie sie das adelige Fräulein, kopiert er einfach den Edelmann.

Crespo bleibt aber auch jetzt ganz auf seinem originalen Bauernstandpunkt. Sowie er es vordem verschmäht hat, sich die „nachgemachte Ehre" eines Adelsbriefes zu erkaufen, so liegt es ihm nun ebenso ferne, die nachgemachte Vorschrift der adeligen Handlungsweise im nunmehr ernstesten Fall zu befolgen. Weil er Bauer ist, darf er gegen die eigene Tochter menschlich sein, und ist lediglich darauf bedacht, die Schärfe der Vergeltung nur gegen den Schuldigen zu kehren. Eben im entscheidenden Augenblick kommt ihm die Nachricht zu, daß der Gemeinderat ihn einstimmig zum Alkaden gewählt habe; und kraft dieser dörflichen Autorität wahrt er sein Recht gegenüber dem Schurken von Edelmann.

O Gott!
Jetzt, da ich auf Rache sinne,
Macht zum Herrn von meiner Ehre
Plötzlich mich der Stab des Richters!

Er faßt ihn denn mit schnellem, handrechtem Griff, nicht bloß wie ein amtliches Attribut, sondern zugleich wie eine persönliche Waffe.

Der weitere Inhalt der Handlung ist denn im Grunde doch zunächst ein Ehrenfall, der nur dadurch zum Rechtsfall wird, daß dem Beleidigten — hier dem Bauer Crespo — inzwischen das Richteramt zuerkannt worden.

In der Sache unterscheidet sich der Fall nicht wesentlich von der großen kasuistischen Sammlung der Ehrenfälle, die wir sonst bei Calderon finden — wohl aber in der gesellschaftlichen Stellung der betroffenen Personen: des Pedro Crespo und seiner Tochter Isabel. Bei den übrigen Ehrenfällen, die sich auf dem Adelstheater des spanischen Dramatikers unter Kavalieren abspielen, erfahren wir bezüglich ihres persönlichen Verhaltens zu dem Fall nichts Neues. Wir kennen die Prinzipien, die Gemeingut des Standes sind, und welche jeder Einzelne teilt; die Ehrenmünze, mit der man da zahlt oder sich bezahlt macht, hat stets dasselbe Gepräge. Das Interesse liegt da nur in der Kombination der Konflikte und dem Scharfsinn, der an die Auflösung des Problems gewandt wird. Hier aber, wo einmal der Bauer als Rächer seiner Hausehre auftritt, stehen wir auch dramatisch auf anderem Boden. Er ist kein standesmäßiger Fachmann in Ehrensachen; ihm steht keine Schulregel dafür zur Verfügung, die er im Handbuch vom „Edelmann wie er sein soll" bloß nachzuschlagen braucht; er muß seinen Standpunkt der Ehre individuell erfassen und persönlich vertreten, sein Recht sich selber finden und schöpfen. Dem „Arzt seiner Ehre" von Fach und Adelsberuf gegenüber ist er gleichsam auf die Naturheilkunde in Sachen der Ehre und des Rechtes gewiesen — und Crespo fürwahr versteht sich darauf wie Keiner. Es ist

Merkmal des Charakters, daß er sich sein eigenes Verhältnis zu den Situationen bildet, die an ihn herantreten; seine Entschließungen kommen aus ihm selbst her und nicht aus dem Herkommen — das ja dem Bauernstande in dem Ehrenpunkte nach den damaligen Durchschnittsbegriffen nicht zugestanden wurde. Der Bauer in einem Ehrenfalle war daher für den Dichter sofort eine Aufgabe der Charakteristik, die ihm bei dem disziplinierten, standesmäßig geschulten Ehrenhelden und Ehrennarren der Kavaliers-Komödie so ziemlich erspart blieb. Ein Charakterkopf, wie der des Pedro Crespo, gibt vollgiltiges Zeugnis von der sonst durch Konvenienz gebundenen, unleugbaren Gestaltungskraft des spanischen Dramas. Dies war das Vorrecht, das der Bauer vor den Herren von Stand auf der Bühne voraus hatte, daß er wirklich individualisiert werden mußte; die letzteren konnten ohne Individualität, mit denselben Stichworten überschwänglicher Rhetorik, mit den gleichen Handbewegungen nach dem Degen hin von Stück zu Stück agieren, sich verlieben, duellieren, schwärmen und verzweifeln, wie es just die Situation verlangte.

*

Der Hauptmann, von Juan verwundet, mußte ins Dorf zurückkehren, um sich von dem Wundarzt verbinden zu lassen. So kommt er in die Gewalt Crespos. Doch dieser legt zuerst den Richterstab auf den Tisch, um vorher als Mensch — nichts mehr — seinen Kummer ihm zu enthüllen. Er demütigt sich so weit, daß er vor dem Nichtswürdigen kniet, zum letzten Versuch die Wiederherstellung der Ehre seiner Tochter durch die Ehe erflehend. Nach echt spanischer Art, die kein Maß kennt, geht er hierin aufs äußerste.

... wie ich auch sinne, weiß ich
Nur ein Mittel auszuspüren,
Dieses: daß ich unverzüglich
All' mein Gut Euch übergebe,
Ohne mir noch meinem Sohne
Einen Deut vorzubehalten;
Sondern, bleibt zu unſ'rem dürft'gen
Unterhalt kein and'rer Weg
Und kein and'res Mittel übrig,
Wollen wir Almosen betteln
Ja, und wollt Ihr unverzüglich
Mit dem eingebrannten Mal
Auf den Sklavenmarkt uns führen,
Soll die Summe, die Ihr löset,
Noch die Morgengabe füllen.
Stellet wieder her den Ruf,
Den Ihr raubtet ...

Der Hauptmann erwidert mit schnödem Hohn. Darauf ergreift Crespo wieder den Richterstab und richtet sich in voller Positur als Alkade auf. Er nimmt dem Gefangenen den Degen ab und wie Don Alvaro heftig protestiert: „Zeiget mir Respekt!" entgegnet Crespo höchst gelassen:

Die Meinen
Will ich gleich dazu beordern:
Führt denn ihr Gerichtsgesellen
Den Herrn Hauptmann mit Respekt
Ins Gemeindehaus, und steckt
Mit Respekt die Händ' in Schellen;
Legt dazu ihm Ketten an.
Mit Respekt verhindert jeden
Seiner Schar, mit ihm zu reden ...

Wir sehen, Crespo hat aus seinem früheren ungestörten Dasein den Humor noch herübergenommen — doch ist dieser jetzt zum Sarkasmus verschärft.

Das Gerichtsverfahren, das nun folgt, ist kurzweg ein wohlgeführter Rache-Akt mit schlauer Benützung rechtlicher

Befugnisse und Formen. Die hergebrachte Bauerneigenschaft der Schlauheit besitzt Crespo in gehörigem Maße, bei ihm als Alkade ist sie jedoch zu überlegener Intelligenz gesteigert. Das „Beiseite" Crespos, als er auch seinen Sohn in Haft nehmen läßt, ist gar so charakteristisch: „Schütz' ich so sein Leben doch! Und die Menge wird mich noch als selt'nes Muster preisen von Gerechtigkeit."

Don Lope kehrt zurück, aufs äußerste entrüstet über den Eingriff in die militärische Gerichtsbarkeit, ohne vorerst noch zu wissen, daß Crespo der frevelnde Dorfrichter war, der sich so Unerhörtes herausnahm.

Don Lope.

Gebt denn endlich mir Bescheid:
Wer ist dieser Richter?

Crespo.

Ich.

Don Lope.

Teufel! Dacht' ich doch daran!

Crespo.

Teufel! Glaubt es immerfort.

Don Lope.

Wißt ihr, daß er ist Soldat,
Und daß ich sein Richter bin?

Crespo.

Wißt Ihr auch, daß er vorhin
Mir mein Kind gestohlen hat?

Don Lope.

Völlig Euch genug zu tun,
Will ich mich verbindlich machen.

Crespo.

Andere bitt' ich nie um Sachen,
Die ich selbst vermag zu tun . . .

Und schon hab' ich angefangen
Den Prozeß . . .

Don Lope.

Was ist Prozeß?

Crespo.

Ein'ge Bogen gut Papier,
Wohl geheftet und gespalten,
Welche das Verhör enthalten
In der Sache.

Don Lope rückt mit einer Schar Soldaten gegen das Gefängnis heran. „Gibt man den Hauptmann nicht gleich heraus, so nehmt Feuer, und zündets an; und will sich das Dorf verteidigen, steckt das ganze Dorf in Brand." Während schon das Handgemenge der Soldaten mit den bewaffneten Bauern begonnen, tritt der König mit Gefolge auf, eben unterwegs auf dem Zug gegen Portugal. „Was geschah denn jetzt?" So fragt die Majestät, durch den Auflauf überrascht. Don Lope rückt wieder mit seiner Anklage wegen ungesetzlicher Verhaftung des Hauptmanns heraus. Crespo rechtfertigt sich, indem er dem König die Akten überreicht; dieser, nachdem er sie durchgesehen, bemerkt zustimmend: „Es ist klar, Ihr habt wohlgeführt die Sache; doch steht nicht in Eurer Macht, selber zu vollziehen das Urteil. Einem andern Tribunal kommt dies zu; also liefert den Gefangnen aus." Crespo darauf: „Fürwahr! Schwer wirds sein, ihn auszuliefern; denn da nur Ein Tribunal hier im Flecken ist, so läßt es jedes Urteil, das es sprach, selber auch vollziehen; und so ist auch dieses schon vollbracht." Auf seinen Wink öffnen sich die Gefängnistüren; man sieht den Hauptmann erdrosselt auf dem Stuhle sitzen, mit dem Strick um den Hals. Der König, von dem Anblick betroffen, berührt doch nur obenhin die Kompetenzfrage des

Gerichtshofes, und fügt bloß bei: „Doch wenn so die Sache steht, weshalb, da er Ritter und mein Hauptmann war, ließet Ihr ihn nicht enthaupten?" Gar bitter entgegnet Crespo:

Das ist klar,
Majestät: die Edelleute
Leben hier herum so brav,
Daß der Henker, den wir haben,
Nie das Köpfen noch verstand.

Der König beruhigt sich dabei. „Das ist nun geschehn, Don Lope. Rechtlich ward der Tod erkannt; und nichts tut ein Fehl im Kleineren, wenn man nur den Hauptpunkt traf. Der General und Crespo, die früher über dem gegenseitigen Maledeien wahre Freunde geworden sind, werden sich wohl abermals versöhnen; Isabel aber tritt echt spanisch in ein Kloster, „wo sie einen Bräutigam findet, der nicht achtet auf den Stand".

Der König mochte auf den Marsch nach Portugal große Eile gehabt haben, daß er den Prozeß des Hauptmanns Don D'Atayde mit der hastigen Exekution nicht näher prüfte; es war mancher Haken darin. Aber wir gewähren uns noch jetzt den Zuruf: Gut hast Du's gemacht, Richter und Rächer Crespo! Welch eine Genugtuung für die menschliche Empfindung aller Zeiten, wenn es einem Ehrenmann einmal gelingt, einem frivolen Schurken noch obendrein mit Nichtachtung seiner Standesreserven an den Kragen zu gehen! Ganz korrekt nach der Gerichtsordnung war wohl kaum jener Prozeß, obgleich er vom Standpunkte der poetischen Gerechtigkeit nicht der geringsten Revision bedarf. Diesem adeligen Schlingel gebührt mit Fug und Recht der von Bauern gedrehte Strick im Amtshause von Zalamea.

*

Man hat mehrfach die literarische Frage aufgeworfen, ob wirklich Calderon dieses ganz außerhalb seiner gewohnten Art stehende Werk voll natürlich pochender Pulse von Grund aus selbständig gedichtet und von seinem eigenen adelig-soldatischen Standpunkte aus dem Bauernhelden Crespo mit voller persönlicher Überzeugung Recht gegeben habe? Man denkt an Lope de Vega zurück, in dessen Ton- und Sinnesart das Stück mehr zu stimmen scheint. J. L. Klein in seiner Geschichte des spanischen Dramas (4. Band, 2. Abteilung, Seite 205) spricht sich in diesem Sinnne aus: „Die innere Heiterkeit, der naiv anmutige Humor in Personen und Motiven, die lebenswahre Charakterzeichnung, die rein gemütliche Naturfrische, die das Stück atmet, möchte von voran dem Genie des Lope verwandter als dem des Calderon erscheinen, wenn auch das in Don Ag. Durans Besitz befindliche Exemplar die Ursprünglichkeit und Priorität von Lopes Verfasserschaft nicht außer Frage stellte."

Also das erkundliche Belege hiefür wäre vorhanden, ohne seltsamer Weise auch publiziert worden zu sein! In Übereinstimmung damit konstatierte schon früher Graf Schack in den Ergänzungen und Nachträgen zu seiner Geschichte des spanischen Dramas: „Calderon habe dafür ein Stück von Lope de Vega benützt und demselben die ganze Disposition, die Stellung der Figuren und die Hauptszenen entlehnt, so daß nur die formale und sprachliche Ausführung ihm angehöre". Es hat dies viel Überzeugendes für sich. Gewiß kommt aber bei dem zweiten großen Klassiker des spanischen Dramas ein künstlerisches Kompositionsverdienst hinzu, welchem gemäß er das Sujet in eine so herrlich geschlossene Form zusammenfaßte. Das Stück hat in seinen charakteristischen Hauptszenen Lopeschen Herzschlag — aber kaum hätte wohl dieser geniale, doch sorglose

dramatische Improvisator die Handlung in allen ihren Situationen so fein und fest verklammert, wie dies wieder nur Calderon mit seiner fortgeschrittenen dramatischen Einsicht und Technik vermochte. Das rhetorische Wortbedürfnis für Don Alvaros nichtsnutzige Liebesglut und Isabels Schmerzensbericht schaffte er zudem sicherlich aus eigenen Mitteln herbei.

Darüber kann Unsereins bei der Ferne der spanischen Quellen nichts Entscheidendes sagen; was uns sonst nach rückwärts hin noch erreichbar ist, dem wollen wir das nächstemal in einer Überschau nachgehen.

*

Adolf Wilbrandt hat mit dem „Richter von Zalamea" ein Meisterstück an feinsinniger Bearbeitung und Inszenierung dem Burgtheater dargeboten. Er setzte die spanischen Trochäen in die unserem Gehör bequemer liegenden fünffüßigen Jamben um, und tat wohl daran; auch sonst sorgte er mit behutsam nachhelfender Hand durchgängig für den wirksamen Zug der szenischen Bewegung. Sonst ist Wilbrandt zu sehr selbst Dramatiker, als daß er den äußeren Szeneneffekt als Zweck betreiben sollte. Er sieht in dem szenischen Bild doch zunächst das Drama als solches und hat das bewußte Bestreben, dasselbe in seinen wesentlichen Wirkungen anschaulich und lebendig zu machen. Natürlich — da wo der Dichter selbst malerisch wird, hat die Mise-en-scene das Recht und auch die Pflicht, weiter zu malen. Dr. Wilhelm Lauser, der Land und Leute von Spanien gründlich kannte, hob in zwei sehr beachtenswerten Artikeln über den „Richter von Zalamea" (in der damals von ihm sorgfältig redigierten Zeitschrift „Kunstchronik") nachdrücklich hervor, wie gut der Lokalcharakter im Bühnenbild, im Kostüm, in Stellung und Bewegung der Gruppen

getroffen worden sei. Er machte die feine Bemerkung, daß besonders in der Expositionsszene „das spanische Soldatenleben so warm pulsiert habe, wie im Prinzen von Homburg das märkische, in Wallensteins Lager die österreichische Lagerluft des dreißigjährigen Krieges"; und es war in der Tat „eine helle Freude zu sehen, wie die auf dem Marsche befindliche Truppe Lope de Figueroas auf den zerrissenen Felswegen der Umgebung Zalameas mit den tollen Scherzreden, Liedchen und Tänzen — dem Zeitvertreib der Strapazen — sich uns zuerst vorstellte. Von allen übrigen Szenenbildern, der Gasse vor Crespos Hause, dem Garten an demselben, dem Platz vor dem Gemeindehause wurde die fast photographisch treue Wiedergabe spanischer Lokalitäten konstatiert. Aber auch das bewegte Bild des dramatischen Vorgangs war mit glücklichem Bühnenblick in den Szenenrahmen hineingestellt; dies gilt besonders von der meisterhaften Anordnung der abendlichen Gartenszene mit dem Ständchen draußen und den darauffolgenden tumultuarischen Vorgängen. Über die Darstellung habe ich damals nach der ersten Aufführung pflichtgemäß zum Tage gesprochen; aber so vollen Wirkungen gegenüber, wie sie uns zunächst Herr Baumeister, dann auch sein Partner, Herr Gabillon, als General Lope boten, kann man einfach auf den unmittelbaren Genuß hinweisen, der hier keiner weiteren kritischen Analyse bedarf. Herr Baumeister hat die ganze Existenz des Bauers Crespo in seine darstellende Kraft aufgenommen. Wie er die Gestalt anlegt und mit Klugheit, Festigkeit und Humor weiterführt, hat uns wohl aufs lebhafteste erfreut, aber weniger überrascht; dies Alles liegt in dem kerngesunden Grund seiner reichen Begabung gleichsam in Bereitschaft. Aber die Szene in der Wildnis und, was darauf folgt, nimmt einen neuen Ansatz zur Konzentration dieses durch die schrecklichste Unbill getroffenen

Charakters und wir stehen gleichsam voll Erwartung diesem Wendepunkt der Darstellung gegenüber still. Das Weitere mußte man sehen und dann eingestehen, daß wir eine der Hauptleistungen der gegenwärtigen deutschen Schauspielkunst vor uns hatten. Herr Gabillon war auch als Don Lope unvergleichlich; ein distinguierter Polterer, wenn die Bezeichnung gestattet ist, und seine martialischen Schrullen behielten immer bei aller Sonderlichkeit etwas durchaus Vornehmes, ritterlich Stattliches. Auch diese Figur wurde von dem vielbewährten genialen Künstler ganz individuell mit scharf markierender Gestaltungskraft durchgebildet. In Summa: das Calderonsche Stück war durch das Verdienst Wilbrandts und der Darsteller ein neuer, artistisch wohlerrungener Besitz des Burgtheaters geworden — und wird es hoffentlich für immerdar bleiben.

* * *

2. Vorgeschichte des Stücks. — Das spanische Bauerndrama bei Lope de Vega.*)

Der Bauer Crespo und der General Don Lope de Figueroa tragen die deutlichen Merkmale der Ausreifung aus lang vorangegangenen Charakterstudien an sich. Es gibt auch in dieser Hinsicht Wachstumgesetze in der Literatur; bestimmte, aus dem vollen Leben gegriffene Typen müssen in der Beobachtung und Gestaltung von Auge zu Auge, von einer Dichterhand zur anderen gegangen sein, bis sie eine so fertige Ausprägung erlangen. Dem Dorfschauspiel von Zalamea mit seinen Einquartierungszenen merkt man die Herkunft von älteren Bauernstücken, wie auch von früheren Soldatenkomödien an; hier treffen beide Gattungen

*) „Die Presse". Feuilleton von 25. Juni 1882.

auf einen Punkt zusammen — und der Großbauer und der General bei Calderon sind das höchste Ergebnis der Charaktergestaltung aus jenen zwei Ursprungsquellen. Das würde uns einleuchten, auch wenn wir nicht die literarische Kunde von einem Urstück Lope de Vegas hätten, das handschriftlich im Besitze des Don Agostin Duran sich befinden soll. In der Ackerkrume oder auf dem Wiesengrunde des älteren, ursprünglicheren Dramatikers keimte und sproßte dieses ländliche Drama und wurde dann erst in die Calderonsche Gartenerde verpflanzt. Fast kann man hier das poetische Gras wachsen hören.

Der Bauernadel, das rustikale Selbstbewußtsein hat einen alten, dramatisch auch bestätigten Adelsbrief selbst in dem berufenen Caballeroslande Spanien.

Bei Lope de Vega erfragen wir die Bühnenvorfahren Pedro Crespos; so in dem Stück: „El villano en su vincon" (Der Bauer in seinem Winkel). Der Dichter läßt hier einmal die Handlung auf französischem Boden spielen, aber das macht keine wesentliche Änderung. Der reiche Ackersmann, Juan Labrador mit Namen, der auf seiner zwei Meilen von Paris belegenen Hufe wirtschaftet, preist in einem einführenden Monolog den Himmel für seinen mit eigener Hand bebauten Besitzstand, die unabsehbaren Kornfelder mit ihrem wogenden Ährengold, die Weingärten, die Triften voll von weidenden Herden, die Olivenpflanzungen und zahllosen Honigstöcke — vor allem aber dafür, daß er dies alles mit zufriedenem Gemüte genieße und sich in seinem Stande durchaus glücklich fühle. Im stolzen Bewußtsein seiner Unabhängigkeit schlägt er seinem Sohne Feliciano, dem modischen, jungen Adelsstreber, die Bitte rundweg ab, dem in der Nähe jagenden König mit einem Kniefall zu huldigen. „Wo denkst du hin, du Tor! Wie käme ein Bauer dazu, sich an den König heranzu-

drängen, den allerhöchsten Herrn? In meinem kleinen Winkel, da bin ich König! Denn Könige sind die, welche von ihrer Hände Arbeit leben!" (Reyes los que viven son del trabajo de su mano.) Ein stolzeres, sozialdemokratisches Wort ist nie ausgesprochen worden. — Den König aber interessiert es, das Original sich zu besehen. „Laß ihn," — sagt er zu seinem Kammerherrn — „wenn dieser Bauer den König und dessen Herrlichkeit nicht aufsuchen mag, nun so will ich ihn in seinem Winkel aufsuchen gehen." Und der König tuts wirklich, pocht an Juans Türe und stellt sich ihm als Oberschöppen von Paris und dessen Umgebung vor. Juan weist ihm einen Stuhl an; als der König höflich sich zu setzen zögert, bedeutet ihm der Bauer: als Gast habe er sich seinem, des Hauswirtes, Gutdünken zu fügen. Der König wünscht die freundliche Aufnahme, die er hier gefunden, in Paris zu erwidern: „Ich in Paris!" ruft Juan, „nicht um die Welt!" Der angebliche Alkade der Residenz wirft die Frage hin, ob Juan den König nie gesehen, ihn auch nicht zu sehen wünsche? „Mit Respekt zu melden, nein!" In seinem Winkel fühle er sich selber König, nur mit besserem Schlaf und gesünderem Appetit; dem hohen Gaste entlockt dies den Ausruf beiseite: „O filosofo villano!" *)

Juan ist dem Namen nach ein französischer Bauer; aber echtes spanisches Landgeblüt pocht in den Adern der beiden Tellos, in einer früheren Lopeschen Bauernkomödie: „Los Tellos de Meneses", die wir uns von dem vielbelesenen Historiker der dramatischen Literatur, J. L. Klein, exponieren lassen wollen. Vater und Sohn bilden ein entschiedenes Widerspiel in ihren Charakteren. „Er, ein Bauernkrösus, ein fürstlich begüterter Edelbauer, doch in seinem Haushalt,

*) J. L. Klein. Geschichte des Dramas. X. Das spanische Drama. Dritter Band S. 222.

in Tracht und Lebensweise bis zum Geize ein Knauser und Sparer, ein strenger Knapphalter seiner Leute; in großen Dingen hingegen, wo es gilt, Bauernadel, Hausehre, Reichtum und Ansehen in festlichen Glanz zu setzen, ein König an Freigebigkeit und Prachtliebe auf seinem anderthalb Meilen umfassenden Heimwesen und Grundbesitze. Der Sohn verschwenderisch, schmuckjunkerlich, putzsüchtig, ein Stutzer-Galan nach städtisch-höfischem Zuschnitt, ein modischer Villano-Caballero, sich brüstend mit seinem Adel durch die Mutter und mit seiner altgotischen Abstammung durch den Vater." *) Wir sehen, Pedro Crespo und sein Sohn Juanito kündigen sich schon von ferne an, wenn auch vorerst in derberen, elementaren Umrissen; der gemilderte Charakter-Unterschied von Vater und Sohn in dem Calderonschen Drama tritt dort, in dem älteren Bauernstück von den beiden Tellos, als handgreiflicherer Gegensatz auf. Der Bauernschlag hat sich bis zu dem Stücke in Zalamea hin veredelt und gewinnt ebensowohl an geistigem Ausdruck der Hauptcharaktere wie an sittlichem Gehalt.

Übrigens treten „König und Bauer" in diesem Lopeschen Schauspiel noch in eine ernstlich-nähere Wechselbeziehung, als in der durch Halms Bearbeitung auch dem früheren Burgtheater-Repertoire geläufigen Bearbeitung von Juan Labrador, dem Bauernfürsten „in seinem Winkel". Die Infantin Donna Elvira soll sich dem Mohrenkönig Tarfe vermählen, den sie verabscheut. Da entflieht sie, verdingt sich als Magd Juana im Hause des Tello, knüpft ein Liebesverhältnis mit dem schmucken Sohn an . . . und so weiter, was dann zu folgen pflegt. König Ordoño aber, soeben Tischgast bei dem alten Bauernprotzen, allerdings demselben auch durch ein hohes Anlehen verpflichtet, gibt

*) J. L. Klein. A. a. O. S. 140 ff.

in guter Tischlaune und mit exemplarisch-königlicher Liberalität diesem Bündnis den väterlichen Segen und die gesetzliche Weihe. Was aber der Herr Vater vorurteilslos vereinigt, will der stolzere Sohn, als er zur Regierung gelangt, wieder trennen. Dazu kommt dies: er selbst ist kinderlos und im Hause des bäuerlichen Schwagers ist jetzt wieder Kindstaufe in Aussicht; der übliche Intrigant, Conde Don Arias, weist auf die schauderhafte Möglichkeit hin, daß gar leicht das Bauernblut zur Thronerbschaft kommen könnte. Ein im königlichen Marstall anlangendes Ehrengeschenk des alten Tello, zehn Hengste und vier Stutenfohlen von bester Zucht, „wert, vor Phaëtons goldenem Wagen gespannt zu werden“, reizen des armen Königs Alfonso Widerwillen gegen die Bauernschwägerschaft und die Schaustellung ihres Reichtums noch mehr; besonders darum, weil der Alte so dreist ist, in dem Begleitbrief den König als „lieben Herrn Sohn“ zu begrüßen. Nebenher ist aber auch der alte Tello der hohen Verwandtschaft schon halb und halb überdrüssig; der gewohnte Bauerngeiz erwacht in ihm sofort, nachdem er sich eben in so große Auslagen gesetzt, und er wäscht in einer Zankszene seinem Jungen gründlich den Kopf wegen einer kostspieligen Kutsche, die derselbe für seine königliche Gattin angeschafft. Bald darauf wird er sentimental: „Ah, mein Sohn, wollte Gott, daß wir Beide in diesem von Weinreben umlaubten Gemäuer, traulich umfriedet, und o h n e K ö n i g e ausruhen könnten!“ Aber Kindstaufe muß vor Allem ausgerichtet werden, und dies so reich und prächtig, daß man sich durch das ganze Königreich Leon davon erzählen soll. „Kinder und Enkel, Ihr erfreut Euch eines Vermögens und Grundbesitzes, daß Ihr als Könige leben könnt, ohne Könige zu sein!“ Bei Ordoño, dem neugebornen Bauernkönigs-Enkel, soll sein Bruder, der achtjährige Garci-Tello, Pate

stehen. „Putz' ihn auf" — sagt der Alte zur Infantin Elvira — „und gürte ihn mit Schwert und Dolch!" Doch der Heimzug auf dem Weg zum Kindtaufschmause wird von einem Getöse unterbrochen, das die Ankunft des Königs verkündet. Er ist da, um die Schwester ihrem Gatten zu entreißen. Da richtet sich in dem folgenden Wortzweikampf der ganze Bauernstolz des alten Tello auf: „Bauern und Hirten waren auch unseres Herrgotts Ahnen!" (Los abuelos de Dios fueran pastores.) Es kommt ein Austausch zustande. „Laßt mir die Infantin und ich geb' Euch dafür meinen Enkel!" Der Bursche gefällt dem König. „Du nimmst Dich gut aus mit Deinem Schwerte." Und der achtjährige Knirps darauf, ganz urspanisch: „Ich kam zur Welt mit ihm." König Alfonso stellt schließlich die Bedingung, daß Tellos Ehefrau sich nicht mehr „Infanta", sondern blos Elvira de Meneses nenne. Edelgesinnt erwidert sie: Der schlichte Name ihres Gatten ehre sie mehr, als der Titel einer Prinzessin von Leon. — Was weiter in dem Doppelstück (mit zwei Teilen) vorgeht, bis zu der Schlußszene, wo der König in der von dem alten Tello erbauten Kirche den adoptierten Neffen, Garci-Tello, feierlich zum Ritter schlägt, ist für unsere Betrachtung weniger charakteristisch. Sicherlich beweist diese Haupt-Bauern- und Dorf-Aktion Lopes, daß es in Alt-Spanien ein gesteigertes Gefühl bäuerlicher Selbständigkeit, ein Bewußtsein des deutlich überschaulichen, im Verein mit den Naturkräften errungenen Besitzes gegeben hat, von dem die Folgezeit mit ihrem volksentkräftenden Hof- und Adelswesen kaum mehr eine Ahnung hatte.

Am meisten im Sujet selbst aber berührt sich mit dem „Richter von Zalamea" das Prachtstück Lopes „El mejor Alcade el Rey" (der beste Schultheiß der König). Der Vorgang knüpft an eine historische Anekdote an, wie sie

auch Sandoval (Hist. de los Reyes de Castilla y de Leon) nacherzählt — und zwar in folgender Weise: Don Alfonso VII., König von Leon und Castilien (er wurde auch „Kaiser“ — el Emperador — genannt) war ein so eifriger Rechtspfleger, daß er selbst inmitten seiner großen kriegerischen Unternehmungen und seiner schwierigen inneren Staatsgeschäfte der Fürstenpflicht, Unbilden zu schlichten und Verbrechen zu strafen, aufs strengste nachkam. Als er nun im Jahre 1155 zu Toledo mit den Vorbereitungen zu dem Kriege in Andalusien beschäftigt war, erschien vor ihm ein Landmann aus Galizien mit einer Beschwerde gegen die ihm von einem benachbarten Edelmann und Grundherrn, Namens Don Fernando, zugefügten schweren Rechtskränkungen und Gewalttätigkeiten. Der König wies den eigenmächtigen Infanzon in einem Handschreiben an, dem Landmann gerecht zu werden; zugleich trug er dem Oberrichter des Königreiches auf, die Sache zu untersuchen und rücksichtslos das Gesetz walten zu lassen, falls der Schuldige den Befehlen nicht Folge leisten sollte. Don Fernando nahm aber nicht die mindeste Rücksicht auf das Schreiben des Königs und der Oberrichter vermochte nichts gegen ihn auszurichten. Da erschien der galizische Landmann abermals vor dem Emperador Alfonso, der nun, ob des dreisten Trotzes des Edelmanns entrüstet, sofort insgeheim und unerkannt gegen Galizien aufbrach. An Ort und Stelle angelangt, erhob Alfonso den Tatbestand, ließ dann das Schloß des gewalttätigen Infanzon von Mannschaft besetzen, den Gutsherrn festnehmen, einen Galgen aufrichten und ihn trotz seines Adelsranges zur Stelle aufknüpfen. Der gewaltätig geschädigte Landmann aber erhielt sein Eigentum zurück. Diese schnelle Justifizierung ließ aber einen solchen Schrecken in den Gemütern zurück, daß fortan derlei Überschreitungen adeligen Übermuts nicht vorkamen.

Lope de Vega detailliert nun dramatisch diesen allgemeiner gehaltenen, historischen Bericht, und stellt sich ihn zur Fabel eines Stückes zurecht. In diesem raubt denn der Gutsherr Don Tello — die Namensgleichheit mit den beiden bäuerlichen Tellos darf uns nicht weiter beirren — die Tochter des Bauers Nuño, die schöne Elvira, eben da der junge Sancho, ihr Bräutigam, sie zum Altare führen wollte. Der Trauungspriester steht vor der Türe. „Laßt ihn nicht eintreten" — ruft Don Tello — und seine erhitzte Begierde spricht sich beiseite in ähnlichen Wendungen aus, wie später bei dem Hauptmann in Calderons Stück; „die göttliche Schönheit dieses Bauernmädchens", so versichert er, „werde ihn noch um den Verstand bringen". Elvira widersteht mutig den Zudringlichkeiten des schamlosen Brauträubers. „Siehst du nicht, daß Liebe es ist, die mich so von Sinnen bringt?" — „Nein, Herr! denn Liebe, die keine Achtung vor Frauenehre hat, ist eine niedrige Begierde und kann nur Gelüste, nicht Liebe heißen. Diese ist innige Übereinstimmung der Seelen; unkeusches Verlangen verdient solch' reinen Namen nicht." Aus demselben Sentenzenschatz der Frauen- und Tugendschule schöpft auch Isabel in dem Calderonschen Stück, wenn sie in dem langen Klagebericht über ihre Entehrung Folgendes sagt:

Weh' dem Manne,
Welcher sinnet, Frauenliebe
Durch Gewalttat zu erwerben!
Denn er merkt nicht, denn er sieht nicht,
Daß des Liebesglücks Triumphe
Nicht besteh'n im Beut' erringen,
Sondern darin, eines Herzens
Freie Neigung zu gewinnen ....

Elvira stellt sich sehr resolut gegen Don Tello und verteidigt tapfer ihre Frauenehre; diesen treibt der Widerstand

jedoch aufs Äußerste. Vater und Bräutigam, welche die Herausgabe der Entführten verlangen, werden von den Schloßknechten mit Knütteln hinausgetrieben; Don Tello schwört, er müsse Elviren besitzen und sei es mit Gewalt, „oder er würde nicht der sein, der er ist". Nun folgt die Audienz bei dem Emperador Alfonso, dem Sancho seine Klage vorträgt und hierauf die Ausfertigung des königlichen Handschreibens. Als Elvirens Bräutigam das letztere dem Gutsherrn und Brauträuber überreicht, kommt dieser vor frechem Hochmut aus Rand und Band. „Beim Himmel! Ich erstaune über meine Sanftmut. Glaubst du, daß ich die Folgen deiner Vermessenheit fürchte? Wenn es mir beliebt hat, Euch dieses Weib zu entreißen, so bin ich, der ich bin. Hier befehle ich, wie der König in Castilien! Diese Ländereien verdanken meine Vorfahren nicht den seinigen, sie haben den Mauren sie entrissen, wie ich dir dein Weib, gemeiner Wicht ... Hinaus mit Euch oder ich laß Euch mit Prügeln totschlagen, Ihr Bauernknechte, Ihr Lumpenpack!" Mit verschärfter Klage nähert sich Sancho noch einmal dem Thron; der König spricht das edle, gnädige Wort: „Gerade die Armut, die ehrenhafte Niedrigkeit, ist ein Anspruchstitel auf meine Gunst." Bescheiden bittet Sancho, der König möge nur einen Alkade als Stellvertreter nach Galizien senden. Aber der Monarch, der Freund des Volkes und des allgemeinen Rechtes, entläßt den Bauer mit dem Wort, das mit hellen Lettern auf dem Titel des Stückes prangt: „Der beste Alkade ist der König." Und nun folgt, in Übereinstimmung mit der Chronik, der königliche Schultheißspruch, der allerdings den Hals des Edelmannes einigermaßen respektiert und für die Enthauptung statt des Strickes entscheidet. Don Tello muß aber zuvor im Angesicht des Henkers Elviren zur Wiederherstellung ihrer Ehre die Hand als Ehegatte reichen, da-

mit sie nach der Exekution sich mit ihrem Sancho vermählen könne.*)

Wir sehen also das prächtige Drama Calderons von verschiedenen Seiten her sich ansetzen, entwickeln und kristallisieren. Was der gerechte König bei Lope de Vega als Alkade für den Bauer tut — das tut in unserem Stück der Bauer als Alkade für sich selbst. Sagt er's doch ganz deutlich seinem unwirschen Freunde auf Rede und Gegenrede, dem General Don Lope, daß er sich als eigener Rechtshelfer ganz und gar genüge.

Don Lope.
Völlig Euch genug zu tun,
Will ich mich verbindlich machen.

Crespo.
And're bitt' ich nicht um Sachen,
Die ich selbst vermag zu tun.

Sobald Pedro Crespo den Richterstab in die Hand faßt, ist er sich jenes Stücks von souveräner Gewalt und Rechtsvollstreckung, das jetzt in seiner Person verkörpert ist, völlig bewußt.

Die Gerechtigkeit des Reiches
Hat nur einen Körper zwar,
Aber der hat viele Hände:
Sagt, was tut's, wenn diese Hand
Einen richtet, der den Tod
Von der and'ren sollt' empfah'n?

Ein Dorfrichter seines Schlages braucht die Hand und Macht des Königs nicht zur Rechtshilfe, wohl ist ihm aber die höchste Autorität des Souveräns, nachdem alles

*) Siehe J. L. Klein a. a. O. S. 445 ff.

abgetan und zu Ende ist, zur Bestätigung und Rechtfertigung der Korrektheit seines Verfahrens sehr wichtig und entscheidend. —

Dies wäre denn die poetische Genesis der Figur des Alkaden von Zalamea, ihre Vorgeschichte auf spanischem Boden. Wie er sich in unserem Repertoire des 18. Jahrhunderts biedermännisch nationalisiert hat, um als Amtmann „Graumann" oder „Rechtschild" in die Reihe der verdienstvollen Beamten im Dienste des bürgerlichen Rührstückes eingestellt zu werden — darüber lasse ich noch Einiges folgen.

* * *

3. Deutsche Bühnenbearbeitungen des „Alkade von Zalamea" im 18. Jahrhundert.*)

Das Stück Calderons hat nicht nur seine spanische Vorgeschichte, die wir eben in Betracht gezogen haben, sondern auch seine deutsche Nachgeschichte, und diese von merkwürdigem Hergang. Welche Wandlungen und Umdeutungen des Inhalts hat das Stück in der Fremde — unter Beibehaltung der Grundzüge der Fabel — sehr bald durchgemacht! Der Weg nach der deutschen Bühne geht da über Frankreich hinweg. Nachdem das Schauspiel Calderons in Lignets „Théâtre Espagnol" zuerst ins Französische übersetzt war, bemächtigte sich die freiheitliche Zeitstimmung des Stoffs. Der Bauer — als Obrigkeit und Richter der höheren Stände — welch' ein passendes Tendenzthema! So stellte es sich Collot d'Herbois in seiner Umarbeitung: „Le

*) „Die Presse". Feuilleton vom 29. Juni 1882.

paysan perverti", oder „le paysan magistrat" zurecht. Und im Handumdrehen geht derselbe Stoff, neuerdings umgestülpt, in das deutsche Philister-Repertoire des bürgerlich-rührenden Schauspieles über. Dieser Prozeß vollzog sich in der Bearbeitung Friedrich Ludwig Schröders: „Amtmann Graumann oder die Begebenheiten auf dem Marsch" (1778) nach dem Französischen von Lignet, und in der bald darauf folgenden Konkurrenz-Einrichtung von Stephanie dem Jüngeren für das Wiener „Nationaltheater" unter dem Titel: „Der Oberamtmann und die Soldaten" (1780), äußerst frei und geistlos bearbeitet nach Calderon und Collot d'Herbois.

Die beiden deutschen Bearbeiter des spanischen Stücks im 18. Jahrhundert waren Schauspieler: Diese Eigenschaft hatten sie bei sehr weitem Abstand der Begabung mit einander gemein. Sie beobachteten denn auch rein schauspielerische, d. h. direkt praktische Rücksichten bei ihrer Redaktion: möglichste Assimilierung des Stückes an die gewohnte Form des damaligen Repertoires und die zur Zeit übliche Spielweise und Rollenbehandlung. Dasjenige, was man Kolorit, d. h. unterscheidenden Charakter der Völker, Zeiten und Kulturformen nennt, war dem Bühnengeschmack jener Tage durchaus fremd. Der theaterfähig gemachte Pedro Crespo durfte nichts Buntes am Leib und nichts Farbiges in seiner Sprache und Ausdrucksweise haben: er wurde als zeitgemäßer, wohlbestellter Biedermann eingekleidet, mit Haarbeutel, Jabot, schwarzen Strümpfen und Schnallenschuhen und trug statt des Richterstabes des Dorfrichters das wohlgefaltete Anstellungsdekret als landesfürstlicher Amtmann in der Tasche. Die Personengruppe stellt sich in den deutschen Bearbeitungen folgendermaßen zu dem Calderonschen Original:

Der Richter von Zalamea.	Amtmann Graumann.	Der Oberamtmann und die Soldaten.
Pedro Crespo.	Amtmann Graumann.	Rechtschild, Oberamtmann.
Juan, sein Sohn.	Karl, sein Sohn.	Wilhelm, Sohn.
Isabel, seine Tochter.	Luise, seine Tochter.	Dorchen, Tochter.
Ines, deren Muhme.	Marianne, seine Nichte.	Suschen, Dorchens Mädchen.
Don Lope de Figueroa.	Herr v. Stern, General.	General Eichen.
Der Hauptmann Don Alvaro.	v. Stern, sein Sohn und Hauptmann unter seinem Reiter-Regiment.	Hensen, ein Student.
Der Sergent . . . . . . } Rebolledo . . . . }	Bahr, Ordonnanzreiter des Hauptmanns.	Knappe, Hensens Bedienter.
Ein Gerichtsschreiber.	Hals, Gerichtsschreiber.	Lauer, Gerichtsschreiber.

Für den Sergenten und für Rebolledo tritt also immer eine Figur ein, ein Offiziersbursche oder ein Bedienter; die Episodenfigur des Don Mendo durch eine deutsche Land- und Krautjunkergestalt zu ersetzen, hielt man für überflüssig. Die nebenher laufenden Unteroffiziere „Gravello“ und „Carose“ in dem Stück von Stephanie kamen aus der französischen Bearbeitung herüber. Einen „Major Sturm“ stellte er selbst bei, weil er diesen für eine entscheidende Wendung in seiner Führung der Handlung brauchte.

Zu einem militärischen Genrebild, welches das spanische Stück so bewegt und farbig eröffnet, ergab sich zunächst bei Schröder kein Anlaß; der Ordonnanzreiter kommt in das Haus Graumanns mit dem Felleisen des Herrn Hauptmanns und damit ist's abgetan. Wir befinden uns zwischen den vier kahlen Wänden eines ländlich bürgerlichen Familienstückes. Im ersten Auftritt des Schröderschen Schauspiels sitzt Luise auf einer Seite der Bühne und spinnt, während Marianne Manschetten näht. Stephanies Stück fängt bureaukratisch, „in des Oberamtmanns Schreibstube“ an; er sieht Akten durch und beschäftigt sich mit tristen Reflexionen über die Unterfertigung eines Todesurteils. Nach den Amtssachen kommen dann die Hausfragen — aber

auch diese behandelt der dürre Ehrenmann mit demselben amtlichen Ernst.

Gleich beim ersten Umblättern der beiden Bücher von Schröder und Stefanie wundert man sich billig, wie diese vollständige Entfärbung des von sonnenwarmem südlichen Lokalkolorit gesättigten Grundstoffes, eine so gründliche Metamorphose aus dem Malerisch-Poetischen in die graueste Monochromie des trockensten Schlafrock-Philisteriums also gelingen konnte. Graumann! schon der Name ist bezeichnend. Nüchtern war der Geschmack, nüchtern und flach war auch die Theatermoral jener Zeit; man leierte ohne Unterlaß auf der Bühne „das Lied vom braven Manne" ab.

Gewisse Grundstriche bleiben doch in beiden Bearbeitungen unverändert stehen und man sieht da gleichsam durch das dünne Fließpapier die Unterlage des Grundtextes. So die Ablehnung des Adelstitels, nur aus dem Bauernstolz in den Bürgerstolz übersetzt (freilich hat diese Tirade bei Schröder keinen rechten Sinn, weil sich's schließlich herausstellt, daß Graumann selbst auch ein „Herr von" sei); ferner die Neigung des Sohnes zum Soldatenstand und sein jugendlich-heftiger Eifer in Sachen der Hausehre; dann das Ständchen, aber dieses in beiden deutschen Formen gleich ungeschickt eingeführt. Das Eindringen des Hauptmanns in das Zimmer der Mädchen und unmittelbar darauf das Auftreten des Generals entspricht bei Schröder völlig der Calderonischen Situation; Stefanies Bearbeitung ist an dieser Stelle — wie auch sonst — weit unsicherer tastend und plumper. Es versteht sich von selbst, daß sich die lehrhafte Liebhaberei im Sinne des 18. Jahrhunderts von den guten Lehren Crespos an seinen Sohn kein Wort entgehen ließ und noch einige Weisheitspfennige mehr aus der eigenen didaktischen Sparbüchse hinzulegte. Das Duo zwischen Amtmann und General bleibt auch bei Schröder und Stefanie

fast völlig gleich; der unverwüstliche Kern dieser genialen Szene war selbst mitten in diesem Philisterheim nicht ganz zu ruinieren. Nur Eines fällt sofort auf. Wie kommen jene beiden Schlafrock-Autoritäten, Amtmann Graumann und Oberamtmann Rechtschild plötzlich zu dieser humoristischen Schlagfertigkeit? Sie stellen sich uns in der Exposition als trockene Biederleute vor, dazu noch mit einem pedantischen Zug, der sich bei dem Oberamtmann der Wiener Bühne, der immer von seinen siebenzig Jahren und dem „einen Fuße im Grabe" redet, zu einer ganz greisenhaften Morosität steigert. Und nun springt auf einmal der elektrische Funke des Humors in diese beiden, des wohlverdienten Ruhestandes längst würdigen Amtmänner hinüber; ein fremder, lustiger Geist ist über sie gekommen — sie sind „wahre Blitzkerle" geworden! Mit dem General hatten es die beiden Bühnenpraktiker leichter; er wurde sofort unter ihren Händen zu dem wohlbekannten militärischen Knasterbart, dem brummig-braven Typus des Polterers in Uniform, wie er in dem damaligen Rollenregister stand. Stephanie wird wohl den General Eichen sich an den eigenen Leib bearbeitet haben; war er doch seit 1769 an dem Hofburgtheater für polternde Alte und „rauhe Soldaten" engagiert. So brummt denn der gichtbrüchige, unschädlich-bärbeißige General hier und dort denselben tiefen Soldatenbaß, wie man ihn so oft auf der damaligen Bühne vernahm. Bei Schröder läßt sich Herr von Stern sogleich eine Pfeife stopfen, er sowohl, wie bei Stephanie General Eichen dutzen ohne Umstände den Amtmann, denn dies sei so ihre Art, wenn Einem und dem Anderen Jemand gefalle. Das wohlgefällige Behagen des Generals von Stern an dem freien Wesen des Sohnes des Amtmanns, seine Zustimmung zu dessen militärischen Neigungen — das blieb so stehen und ließ sich ganz gut in die Soldatenphrase der Zeit übersetzen.

Nun folgt aber der Hauptwendepunkt: das Attentat auf die Ehre der Tochter. Es macht den verwunderlichsten Eindruck, wie ein jeder von den beiden Bearbeitern damit fertig zu werden versuchte. Bei Schröder tritt an dieser Stelle so recht die falsche Weichherzigkeit des Rührstückes, die Entnervung alles dramatischen Ernstes, die in der ganzen Gattung lag, deutlich zutage. Jede Schuld wird da abgeschwächt, es gibt keinen Gegensatz und Konflikt, der gegenüber dem allgemeinen Auflösungsmittel falscher Rührung eine Resistenz hätte; die Tugend erweicht sich in Tränen und die Schlechtigkeit tut desgleichen. Zu was für einem Brei hat Schröder jene Szene durcheinandergerührt, wo Crespo mit dem Richterstabe vor den Hauptmann tritt, ihn zuerst kniefällig um die Wiederherstellung der Ehre seiner Tochter bittet und dann, schnöde zurückgewiesen, mit ganzem Ernst seines Richteramtes waltet! Vorerst ist der Schrödersche Hauptmann der Sohn des Generals und hat schon früher einen Eindruck auf Graumanns Luise gemacht; auch hat's jetzt nur so eine kleine Entführung, aber durchaus keine Entehrung gegeben. Wie der Amtmann den jungen v. Stern festnehmen läßt, fährt ihn dieser brutal an: „Justiz nennst du das? Was geht mich, Hallunke, deine Justiz an?“ Überhaupt ist das Militär hier auf der deutschen Bühne viel gröber als dort bei Calderon. Nun folgt die flehentliche Ansprache Graumanns fast wörtlich nach Crespo, mit dem Kniefalle dazu; dann nimmt aber die Szene — die für die Theatermethode der damaligen Rührstück-Produktion geradezu typisch ist — folgende merkwürdige Wendung:

Graumann (auf den Knien). Haben Sie Mitleid mit meinen grauen Haaren! Lassen Sie sich durch meine Tränen rühren. Geben Sie mir die Ehre wieder, die Sie mir genommen haben!

Der Hauptmann. Die Ehre? O glaubt nicht, daß ich imstande gewesen wäre — nein, Eurer Tochter Unschuld und Tugend ist

unverletzt, kein Mensch in der Welt wird imstande sein, sie ihr zu rauben; das werd' ich laut vor der ganzen Welt bekennen.

Graumann (noch immer kniend). Wer wird das glauben! Kein Mensch in der Welt, wenn's auch wahr wäre! — Wer wird anders denken, als daß Sie meine Tochter nicht nur entführt, sondern auch entehrt haben! ... Geben Sie mir die Ehre meiner Tochter wieder!

Hauptmann (der ihn aufhebt). Aber, wenn ich auch wollte, mein Vater — —

Graumann. Junger Mann, ich lese in Ihrer Seele. — Geben Sie mir Ihr Wort, daß Sie das tun wollen, was Ehre fordert!

Hauptmann. Und wenn ich es gäbe? Kennt Ihr den General? Ihr wißt nicht, wie hart er ist!

Graumann. Er ist's nicht genug gegen Sie gewesen, oder vielmehr, er hat Sie in der Unwissenheit über die einzigen Grundsätze gelassen, die den Menschen über das Gemeine erheben. Ach, Herr v. Stern, man brauchte Ihnen nur die Tugend zu zeigen, um zu verhindern, daß Sie nicht auf Abwege gerieten.

Hauptmann (gerührt). Nun wohl, Graumann, ich gestehe Ihnen, es ist eine Leidenschaft, wie ich noch keine empfand. Seitdem ich Luisen sah, hatt' ich nicht einen Augenblick Ruhe. Meine Seele war der Raub des ganzen Wahnsinns der Liebe. Ich war derjenige, der vor zwei Jahren Luisen, Ihre Tochter, zum erstenmale in der Stadt sah, als sie zu ihrer Tante aus ihrem Kloster zur Visite kam; ich war es, der sie aus dem Kloster zu entführen suchte; sie bekam Nachricht davon und mein Anschlag schlug fehl. Ich hab' in meinem Leben kein Mädchen so geliebt, und wäre mir nicht die Strenge meines Vaters bekannt, wüßte ich nicht, wie sehr er auf seinen Adel hält, ich würde sie längst von Ihnen zur Frau gefordert haben.

Graumann. Ich werde mit ihm sprechen. Er hat ein Herz und weiß, was Ehre ist. Aber nun erlauben Sie, daß ich Sie hier noch einige Zeit in Verwahrung halten darf. Die Ordnung erfordert es; ich muß auch hier meine Schuldigkeit als Richter tun.

Hauptmann (für sich). Großer Gott! Welch' ein Mann und wer kann ihm widerstehen! (Laut.) Sie hätten, wie ich, Luisens liebenswürdige Furchtsamkeit sehen sollen, den edlen, abschreckenden Anstand, in dem Augenblicke, wo ich nur meine Leidenschaft hörte und alles anwendete, ihre Einwilligung zu erpressen. — Ach, Graumann! — Geist, Tugend, Schönheit — Luise vereinigt alles. Möchte sie mir verzeihen!

Wir begreifen leicht, daß nach diesem Verlaufe der Unterredung das ganze Gerichtsverfahren des Amtmannes gegen den Herrn Hauptmann nicht sehr ernsthaft zu nehmen sein wird. Aufs Heiraten gehts los, sobald sich vorerst noch Graumann ganz gründlich von der „Tugend" seines Arrestanten überzeugt hat. Wenn nur der alte General nicht so verteufelt adelsstolz wäre .... Doch in solchem Fall wußte das Rührstück immer Rat. Graumann ist ja ein Inkognito-Edelmann, mit dem Prädikat „von Astenfels"; außerdem hat er vor Jahren den General in der Schlacht bei Prag dem Tod entrissen. Juchhe! Nun ist alles in schönster Ordnung. „Was? von Astenfels?" sagt der alte v. Stern, indem er „mit allem Ausbruch der Freude" auf Graumann loshinkt. „Derselbe, lieber Stern! erwidert unser Amtmann, zieht zugleich sein Adelsdiplom aus der Tasche und übergibt es ihm. General: „Donner und Hagel über die Freude!" (umarmt ihn). Zum Schluß regnets noch Auszeichnungen; ein königliches Handschreiben kommt an, in welchem ausdrücklich steht: „Den Amtmann Graumann mache ich zum Direktor meines obersten Justiztribunals, wegen seiner bisherigen Treue, Rechtschaffenheit und wegen seines gerechten Spruches" (der nur Formsache war).

Schröder soll in diesem Puppenspiel, zu dem er das Calderonsche Drama verzwergte, gleichwohl den Amtmann Graumann zu einer seiner ersten Meisterrollen herausgespielt haben. Stephanie ist nun Schröder gegenüber der noch entschieden weit tiefer stehende, schauspielerische Literat, zugleich mit sehr markierter, loyaler Haltung, die er seiner Anstellung als Hof- und Nationalschauspieler schuldig zu sein glaubte. Man merkt deutlich, daß er den Abgang von Talent durch eine Überleistung in vorschriftsmäßiger Rechtschaffenheit zu ergänzen sucht. Demgemäß korrigierte er das Sujet des „Richters von Zalamea" und machte ein

für alle Schul- und Zuchtmeister von damals sehr erbauliches, pädagogisches Stück daraus, aus dem zugleich zur Darnachtung der studierenden Jugend die Lehr' hervorging, zu welchem Jammer der braven Eltern es ein Studiosus in seiner Verwahrlosung bringen könne, der sich von den höchst verderblichen Einflüssen der sogenannten „Originalgenies" hat anstecken lassen.

Nach Stephanies wohlerwogener Ansicht durfte auf dem Wiener National-Theater, welches doch von dem k. k. Militär so viel besucht wurde, der Stellvertreter Don Alvaros nicht wieder die Hauptmannscharge bekleiden, weil sich eine solche Schandtat „gar nicht mit der Verfassung unserer vaterländischen Truppen vertrage." Daß übrigens Stephanie, dieser anmaßende Schwachkopf „mit Dekret", dabei zugleich es auf eine ganz perfide literarische Denunziation des sogenannten Geniewesens: der „Stürmer und Dränger", zu denen beiläufig auch der junge Goethe gehörte, geradezu abgesehen habe, gesteht er in der Vorrede zum sechsten Band seiner „sämtlichen Schauspiele" nicht ohne große Selbstbefriedigung ein. Vernehmen wir ihn selbst.

„Herr Schröder ließ sich beikommen, mich zu beschuldigen, ich habe dieses Stück aus seinem „Amtmann Graumann", den er mir vor acht Jahren zum Durchlesen gab, gemacht. Der unbefangene Leser halte mein Stück und Herrn Schröders „Amtmann Graumann" gegen das Spanische und Französische und urteile, ob ich Herrn Schröders Arbeit genützt oder nicht vielmehr nur die Haupt-Idee des Spaniers und Franzosen bei meiner Arbeit zugrunde gelegt und ein ganz neues, auf deutsche Sitten passendes Stück gemacht habe. Denn kein deutscher Offizier, der noch wirklich in Diensten steht, wird es wagen, einen Mädchenraub zu begehen. Es verträgt sich gar nicht mit der Verfassung unserer vaterländischen Truppen. Diesen das Militär so entehrenden Zug änderte ich ab, und zog meinem Studenten Hensen nur pro forma die Uniform an; gab ihm übrigens alle die Gesinnungen unserer Kraftgenies — und so, denke ich, habe ich mehr Wahr-

scheinlichkeit und Moral hineingebracht, als wenn ich den unschicklichen Gang des Urstücks beibehalten hätte, wie Herr Schröder tat."

So wäre denn der Hauptmann Calderons in der letzten Wandelung als Studiosus Hensen ein unmittelbarer Genosse der Lenze, Klinger, Wagner geworden. Rechtschild weiß überdies genau, daß er der Sohn eines Kaufmanns aus Frankfurt sei, also auch der nächste Landsmann des jungen Goethe.

Auf des Oberamtmanns Tochter Dorchen, die einfach ein „dummes Mädel", genau besehen auch ein Luderchen ist, hat der starkgeistige Hensen einen großen Eindruck gemacht; sie liebt ihn geradezu und wäre auch zu einer heimlichen Verbindung mit ihm bereit: sie beichtet dies sogar brieflich dem gestrengen Herrn Vater. Wie aber Hensen, der bis dahin bei ihr Zutritt hat, mit der Entführung Ernst machen will, da schreit sie mit einmal, und der Oberamtmann tritt mit dem entrüsteten Ruf: „Zurück Mädchenräuber!" in die Stube. Hierauf große Szene.

Hensen. Herr Oberamtmann! Was ich für Ihre Tochter fühle —

Rechtschild. Ist wildes Feuer. Zu meinen Zeiten dachte man in Ihren Jahren noch nicht an's Heiraten, man brachte seine Zeit noch bei Büchern hin und galoppierte nicht auf seiner Leidenschaft wie auf einem zügellosen Pferde umher; erst wenn man seine Bestimmung im bürgerlichen Leben hatte, bewarb man sich um ein Weib. Aber ihr vergeßt, ihr Burschen, auf Alles und besingt die Liebe; lauft euren Lüsten nach, überredet euch und die Welt, es läge in euch, unbändig nach einem Gegenstande zu streben; begeht Schandtaten und Bosheiten unter dem Vorwand von Empfindungen und Drang und schiebt die Schuld auf euer Herz, dem es im Kreise der Ordnung und Sitten zu enge wird.

Nachdem Studiosus Hensen diese Strafpredigt eingeschluckt hat, macht er sich in folgendem Monolog Luft:

Mich zur Ordnung verweisen, kann jeder Dorfküster, aber ob mein Geist im Gleise der Ordnung Nahrung genug hat, das weißt

du nicht, kannst ihn auch mit deinen Alltagssätzen nicht drin zurechtweisen. . . . Und soll ein Geist, der seine Stärke fühlt, sich nicht aufschwingen, mehr versuchen, als die Gemeingeister?

Dorchen weint reumütig in obiger Szene, und verspricht ihrem Vater zulieb, Hensen fortan verabscheuen zu wollen. Doch dieser hat nun einen neuen Einfall. Ein Universitätsfreund, Namens Sturm, jetzt Major eines Freibataillons, ist gerade zur Stelle. Hensen läßt sich von ihm als Volontär „unter dem Titel eines Offiziers“ zum Schein (?) engagieren, um trotz der Abfertigung Rechtschilds unter dienstlichem Vorwand dableiben und sein Ziel bei Dorchen erreichen zu können. Es folgt denn bald darauf ihre gewaltsame Entführung „unter Beihilfe dreier verkleideter Soldaten.“

Der umsichtige Gerichtsschreiber Lauer, der wirklich aufzulauern versteht, hat aber bald in irgend einem Walde den Wagen eingeholt, auf welchem Hensen mit dem geraubten, und wohl auch schon entehrten Liebchen saß. Er wird in Haft genommen und von zwei Wächtern „in seiner Uniform“ dem Oberamtmann in dessen Schreibstube vorgeführt. Von da rollt sich der ganze abschließende Hergang wie bei Calderon ab, aber in denkbar ungeschicktester Repetition. Zuerst der Kniefall des Alten, dann die äußerst freche Verhöhnung durch Hensen, endlich die Einleitung des Gerichtsverfahrens. Jetzt kennt Rechtschild keine Rücksicht mehr: es handle sich ohnehin „um ein Halsverbrechen“, dazu kommt noch dies: die Akten, welche Hensen selbst unterschrieben, „beweisen unwiderleglich, daß er nur zum Schein die Uniform angezogen habe, um diese Schandtat um so herzhafter begehen zu können.“ Also fort mit dem Missetäter, der noch überdies ein „Kraftgenie“ ist!

Der Major Sturm kommt mit einem Kommando zurück, und will seinen Leutnant, der im Turm sitzt, sich holen. Da gilt es „kurze Resolution“, sagt Rechtschild zu dem Gerichtsschreiber. „Geschwind denn, schick' er drei

gute Schützen mit geladenen Röhren in den Turm, das weitere werde ich anordnen." Den Tod hat er Hensen ohnehin nach Rechtsspruch zuerkannt; „es wäre wohl das erstemal, daß das Obergericht mein Urteil zu streng fände." Als Sturm den Soldaten befiehlt: „Frisch! sprengt die Türe auf!" hört man aus dem Turm die Schüsse fallen. „Was ist das?" — „Das Urteil ist vollzogen" — antwortet Rechtschild „mit beklemmter Brust." Der General Eichen, der zum Schluß wieder auftritt, billigt durchaus die so rasch „an dem Buben, dem verruchten Bösewicht" vollzogene Exekution.

Daß die Herren „Oberamtmänner" auch in der josefinischen Zeit kein Todesurteil fällen konnten, wird dem damaligen Theaterpublikum, das sicherlich mit Befremden diesen Ausgang aufnahm, nicht unbekannt gewesen sein; aber Stephanie's Stück (in erster Ausgabe, die mir vorliegt, „zu finden beim Logenmeister" 1780) sollte eben zuvörderst eine theatralisch-polizeiliche Justifizierung der „Originalgenies" in effigie bedeuten, denen man jede Übeltat, also auch Frauenraub, zumuten könne.

Stephanie gesteht zu, den ganzen fünften Akt später umgearbeitet zu haben, weil der tragische Schluß der ersten Fassung „sehr beleidigt" hätte. Mir ist diese Umarbeitung gegenwärtig nicht zur Hand — aber jedenfalls haben wir jene erste Form als den unverhohlen echten Gesinnungsausdruck Stephanies zu betrachten und dürfen uns in einer literarischen Rückschau unbedingt an dieselbe halten.

Die Trivialität konnte in jenen Tagen auch bösartig werden, wie wir es aus diesem Fall deutlich ersehen. Es war damals in der Zopfzeit gelegentlich eine eigene Gattung moralisierender Tartufferie im Schwange, welche der uns sonst geläufigeren, noch immer im Betriebe stehenden kirchlich-religiösen Tartufferie an Heimtücke nichts nachgab.

Grillparzer auf dem Burgtheater.

„Das goldene Vließ." Dramatisches Gedicht in 3 Abteilungen.

„Der Gastfreund." — „Die Argonauten." — „Medea."

Es was ein löblicher Akt der Pietät, die Grillparzersche Trilogie vom „goldenen Vließ", ganz wie sie vorliegt, wieder auf das Repertoire des Burgtheaters zu setzen. Keines seiner Werke hat unser Dichter so gründlich vorgenommen wie dieses; es trägt alle Merkmale eines fast schmerzlich tief gehenden Strebens, das Innerste seiner dichterischen Kräfte so ganz darzulegen. Der intensiv grübelnde Zug, der fortan durch alle Dichtungen Grillparzers geht, jene fast eigensinnige Gründlichkeit, mit der er jedes Problem an seinen letzten Wurzelfasern zu fassen sucht, schreibt sich von dem Wagnis jener poetischen Argonautenfahrt her, zu der er damals mit seinem Helden Jason nach dem kolchischen Zauberlande auszog. Es war eine echte, romantische Entdeckungsreise; auch er holte sich dort in *seinem* Sinn das goldene Vließ der Poesie.

Eigentlich romantisierte Grillparzer in der Medea-Trilogie nach rein subjektiver Auffassung einen antiken Mythenstoff, welchen er mit pragmatischer Detaillierung zu nicht

„Die Presse", 5. Juni 1873. Mit Bezug auf die Aufführungen im Burgtheater von 29. u. 31. Mai jenes Jahres.

weniger als zehn Akten ausspann. Mit jener eigentümlich hellen Schärfe des poetischen Traumblicks, wie Grillparzer ihn mit Raimund gemein hatte — der auch auf seinen Zauberinseln und in seinen Feenreichen just so zu Hause war, wie nur in der großen Praterallee oder im „Paradeisgartel“ — ließ er da vor seiner Einbildungskraft aus feuchter Nebelluft die unheimliche Szenerie von Kolchis aufsteigen, wo es durch die Fichten gespenstig rauscht, und jeder dürre Stamm ein Riese, jedes Licht ein Feuermann scheint: er baute sich in die Kulissen dieser wilden Märchenlandschaft den von Drachen gehüteten Palast des Aietes und den geheimnisvollen Turm hin, in welchem Medea ihr finsteres Zauberwerk treibt — und siehe da! auf eine gute Zeit hinaus war seine Einbildungskraft völlig eingeheimst in dieser seltsamen, ihm fast greifbaren Traumwelt. So zeigt sie sich uns auch durchaus in seiner Schilderung. Diese Kindervirtuosität, so deutlich und hell zu träumen, die einst wirklich im Kindesalter der Völker den Mythen und Sagen ihren Ursprung und ihre Befestigung im Volksglauben gegeben, die im Märchen noch immer ihr reizendes Kinderköpfchen hervorsteckt, sie hat gleichfalls in unserer vormärzlichen österreichischen Dichtung wahre Wunder gewirkt. Es war dies der Weg, der dazumal auf der Volksbühne direkt zum Zaubermärchen führte und es zur eigentlich bezeichnenden, geradezu typischen Hauptform unserer früheren dramatischen Produktion machte. Auch unser Grillparzer hing sich gelegentlich den Mantel Prosperos (aus Shakespeares „Sturm“) um, und schrieb magische Zeichen auf die Blätter seines Dichterbuchs. Die ersten beiden Abteilungen des goldenen Vließes, sein „Leben ein Traum“, ja selbst seine „Libussa“ streifen ganz nahe an die Gattung Raimunds bei aller Größe des tragischen Stils.

Gerade in den beiden Expositionsstücken der Vließ-Trilogie, die auf kolchischem Boden spielen, zeigt Grillparzer eine unerschöpflich arbeitende Erfindung in rein märchenhaftem Sinn, weit über die festgezogenen Umrißlinien der griechischen Originalsage hinausschweifend. In dem nach Medea benannten Schlußstücke hatte er festen hellenischen Kulturboden unter den Füßen, der respektiert werden mußte; das Voran der ersten beiden Abteilungen phantasierte er sich selbst zusammen, und dichtete darin ein Kulturmärchen von urkolchischen Zuständen aus, wie er sich später in ähnlicher Weise den primitiven Czechenstaat in seiner „Libussa" versinnlichte. Ferner stellte er sich eine eigene Mythologie ad hoc, ein von romantischer Mystik angeflogenes, kolchisches Heidentum zurecht, wo sich freilich neben den Schattengöttern Peronto, Darimba und Heimdar — die dem griechischen Mythenkreise angehörenden Rachegöttinnen, die Medeas visionärer Blick zum Schlusse des ersten Stückes aus dem Boden emporsteigen sieht, sehr fremdartig ausnehmen. Es sind keineswegs die echten antiken, sondern die ins Romantische und Spukhafte übertragenen Erinnyen. Diese „unnennbaren Geister der Rache, die spinnenähnlich scheußlich herankriechen, und blinkende, lange Fäden einfach, doppelt, tausendfach rings um ihr verfallen Gebiet ziehen", das sind nicht jene gewaltigen Gestalten von finsterer Majestät, wie sie Orestes zum Schlusse der „Choephoren" von Aeschylos plötzlich, hinter sich schauend, erblickt — gorgonengleich, mit schwarzem Mantel und schlangendurchzischtem Haar. Dort in der antiken Tragödie kriecht nicht die Rache gespenstig heran, sie schreitet hoch aufgerichtet mit ehernen, weithallenden Schritten hindurch und die Töchter der Nacht, die den harfenlosen, markverzehrenden Hymnus anstimmen, schütteln ihr Schlangenhaar so sicher und selbstbewußt, wie die Olympier ihre Locken.

Die Wirkung des Spukhaften, der sinnverwirrende Gespensterduft wirkt aus der „Ahnfrau“ her deutlich hinüber; aber die Geister, welche auf dem Schlosse Borotins noch vereinzelt erscheinen, sind hier in der Luft zerronnen, und haben sie ganz und gar mit ihren Schauern durchdrungen und erfüllt. Im vierten Akt der Argonauten, wo wir der gräßlichen Schlange gegenüberstehen, welche das goldene Vließ hütet, bekommt das grauenhaft Furchtbare eine körperliche Gestalt. Hier konzentriert sich die Wirkung des Entsetzlichen in einem Grade, der mit allen raffinierten Spezialstudien dieser Art, wie sie in der Gespenster- und Grusel-Periode der romantischen Schule gemacht wurden, ganz wohl konkurrieren kann, aber sie andererseits durch ein unnennbares Etwas selbst wieder von jeder Konkurrenz ausschließt — es ist dies die Größe des poetischen Eindrucks, zu dem sich der Schauer da vergeistigt, der funkelnde Stern echtester Dichtung, der durch all diesen Feuer- und Nebelqualm sein reines Licht entsendet.

Und was ist zuletzt der dichterische Antrieb dieser ganzen, so imposant angelegten, mit einem so mannigfachen Apparat ausgestatteten Trilogie? Es ist der psychologische Roman der Medea, wenn ich so sagen darf, die Erklärung dieses immer mehr ins Ungeheure abirrenden Frauencharakters durch seine Vorgeschichte, in die der Dichter so weit als möglich zurückgreift. Die antike Medea, wie sie Euripides in seiner bedeutendsten Tragödie schildert, steht plastisch abgeschlossen da und spricht ihr Wesen, wie es eben ist, mit aller Macht des tragischen Affektes aus; überhaupt kennt die Tragödie des Altertums nur fertige, nicht werdende und sich entwickelnde Charaktere. Der moderne Dichter versucht es nun, diese Gestalt aus ihren möglichen Voraussetzungen allmählich vor uns emporwachsen zu lassen; freilich ergibt sich auf diesem Wege, wie es wohl

nicht anders sein kann, nicht bloß eine Deutung, sondern vielmehr eine völlige Umdeutung des ganzen Charakters. Das Vorspiel zeigt uns Medea in ihrer kalten herben Jungfräulichkeit, eine hartgeschlossene Knospe, die auch nicht von dem Anhauch einer zarteren Empfindung noch gestreift wird. Was diese Natur plötzlich zur Reife bringt, ist zugleich eine Umnachtung ihres ganzen Wesens: es ist das Bewußtsein der ungeheuren Schuld ihres Vaters, das wie eine schwere, nie abzuwälzende Last sich auf ihre Seele legt. Sie sieht das Verhängnis heranschreiten in verhüllter Gestalt, gleich verderblich für den Vater, für sie selbst, für Alle. Die Argonauten kommen — Jason an ihrer Spitze. Bei der ersten Begegnung verwundet er ihren Arm, aber tiefer noch mit dem feurigen Heldenblicke ihr Herz. Durch die Nacht ihres Innern zuckt der Blitz der Liebe, gegen die sich alle Kräfte ihres Willens vergeblich kehren, und geht wie ein flammender Riß durch ihr innerstes Wesen. Es war also doch Heimdar, der furchtbar schöne Todesbringer, der in Jasons Gestalt den verderbenden Kuß auf ihre Lippen gedrückt.

Aber auch für ihn soll Medeas Besitz verhängnisvoll werden, den er im kecken Trotz des Helden-Abenteuers erzwingen, ertrotzen wollte. Was beide zusammengenötigt hat, ist eine dunkle Schicksalsverkettung. Das Weib, das ihm „beim Schlangenzischen unterm Todestor" angetraut wurde, kann ihm doch nur, nachdem er es reichlich um sie verschuldet hat, Verderben bringen; der Blick des Drachen, der das Vließ hütete, hat seinen Abglanz in ihrem Auge zurückgelassen.

Sowie Medea, hat auch Jason seine Vorgeschichte, obgleich diese nur in das zweite Stück der Trilogie zurückreicht. Wir lernen ihn vorerst als einen kühnen Heldenjüngling kennen, dem alle Adern von Tatenlust pochen,

der keine andere Lebensaufgabe kennt als das Abenteuer und das Wagnis. Wir lieben ihn, den von der eigenen, quellenden Kraft Berauschten, dem nichts schwer und auch nichts unerlaubt dünkt, denn wir haben noch keine Ahnung davon, wie dieser jugendlich vielversprechende Held dereinst als Mann dastehen wird, unvermögend sein Vorleben zu tragen und dafür einzustehen.

Kolchis muß in der Tat ein ganz verwunderliches Land sein, in dessen unbestimmtem Dämmerschein auch das sittliche Bewußtsein eindämmert, und nur die Leidenschaften feueraugig wie auf Vampyrflügeln durch die schwere, feuchte Luft schweifen, ohne zu wissen wohin. Gäbe es wirklich ein solches Land, in dessen Wildnis auch der innere Mensch den Weg verliert? Für die Marco Polos der Romantik müßte es wohl existieren — und unser Grillparzer ist eben auch an dessen Küste gelandet. Shakespeare entführt uns im „Sturm" wohl auch auf eine Zauberinsel und im „Wintermärchen" häuft sich des Seltsamen genug zusammen. Aber nur die äußere Szenerie ist dort verzaubert, nicht das Innere des Menschen; ebenso gerät im „Wintermärchen" wohl die Geographie in eine poetische Unordnung, keineswegs die Folgerichtigkeit der Empfindungen und Handlungen. Wie aber in dem von unserem Dichter entdeckten Zauberland? Das ist eine Gegend, die ganz außerhalb der Landkarte der Ethik liegt, und wo in der Luft selbst etwas stecken muß, was den Menschen aus den normalen Grenzen treibt. Hören wir darüber Jason, der dort gewesen, nur selbst. Er spricht zu Medea:

> Wenn ich so vor dir steh und dich betrachte,
> Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl:
> Als hätt' des Lebens Grenz' ich überschritten
> Und ständ' auf einem unbekannten Stern,
> Wo *anders* die Gesetze alles Seins und Handelns,
> Wo ohne Ursach', was geschieht und ohne Folge,

Daseiend, weil es ist . . .
Ich selber bin mir Gegenstand geworden,
Ein Andrer denkt in mir, ein Andrer handelt.
Oft sinn' ich meinen eignen Worten nach,
Wie eines Dritten, was damit gemeint.
Und kommt's zur Tat, denk' ich wohl bei mir selber,
Mich soll's doch wundern, was er tun wird und
was nicht!

Gewiß wird er unter diesen Umständen nichts Honettes tun, und dabei noch immer die Ausrede in Bereitschaft haben, daß die „Abenteuer dieses Wunderbodens“ es ihm angetan hätten. —

Doch nein! Erst in die sonnig-klare, hellenische Heimat zurückgekehrt, wird Jason, der kolchischen Verzauberung ledig, ein ehrloser Geselle. In der Tragödie des Euripides ist er von voran ein schlechter Kerl in antikem Stil ohne besonders motivierende Erklärung, wie sich der moderne Dichter zu einer solchen für verpflichtet hielt. Die Schilderung der tief verächtlichen, treulosen Haltungslosigkeit Jasons, jetzt eines jämmerlichen Unhelden im moralischen Sinn, ist denn bei Grillparzer ein Meisterstück der Analytik, freilich von peinlichem Eindruck.

Der Hergang ist dieser. Als Jason nach langer Irrfahrt wieder in auserlesene hellenische Gesellschaft kommt, als er nun wahrnimmt, wie schwer da sein kolchisches Barbarenweib einzuführen sei, da wächst sein Widerwillen gegen sie, und er sucht sich trotz einer Last von Verpflichtungen, die ihn an Medea kettet, von ihr loszumachen. Er sieht jetzt die Gattin ganz nur mit den Augen seiner neuen Umgebung, er akzeptiert das gesellschaftliche Urteil oder Vorurteil, das sich in Korinth über Medea gebildet, und macht es im Handumdrehen zu seinem eigenen. Und wie vollends dieses Vorurteil durch den Amphiktyonenspruch eine behördliche Approbation erhalten, ist er sofort bereit, ein selbstgeknüpftes

Band mit frevelnder Hand zu lösen. Wie rasch stimmt er in die Schlagworte ein, die ihm von außen zugerufen wurden: Den Göttern sei es gedankt, daß alle Welt das sagt, was ich selbst auszusprechen nie den Mut gehabt habe! Aber nun auch keine Rücksicht weiter! Dies ist beiläufig seine Stimmung in diesem Momente — und mit einigen brutalen Drohungen, die er Medeen zuwirft, zieht er sich nach rückwärts zurück unter Begleitung des neuen Schwiegervaters, des Fürsten Kreon von Korinth und einer ganz angenehmen, normal-hellenischen Braut, der sanften Kreusa, die er eigentlich schon längst geliebt, aber in den Flegeljahren heroischer Abenteuerlust ein Bischen sehr aus den Augen verloren hat. Das starke Wort Medeas: „Weich mir nicht aus! verbirg' dich hinter jene nicht vor mir!" ist noch nie einem Manne zugerufen worden, der es nicht bloß dem Namen nach ist — und Keiner hat je einer Frau, um deren Liebe er einst im Feuer höchster Erregung gerungen, das freche Wort mit lügenhaft bleicher Lippe in's Antlitz geschleudert:

> Verhaßt war mir von Anfang an dein Wesen . . .
> Und Mitleid nur hielt mich an deiner Seite;
> Nun aber sag' ich mich auf ewig von dir los,
> Und fluche dir, wie alle Welt dir flucht!

Daß überdies Jason bei der heiteren Aussicht auf neue eheliche Freuden, welche die Frühlingswürze der Jugenderinnerung erquickend durchzieht, gegen Medea noch die Lüge auszusprechen wagt, er verlange von ihr nichts, als daß sie ihm „ein Grab in der heimischen Erde" gönne — das ist eine weitere Frechheit, die von Medea noch anders erwidert werden könnte, als es da geschieht.

So knickt das Bild des Argonautenhelden aus dem zweiten Teil der Trilogie im dritten zusammen. Dieser dritte

Teil gehört wesentlich der Medea, ihrem Seelenkampf, ihren Schmerzen, ihrem Schicksal.

Das Medea-Problem ist vielfach und eingehend erörtert worden, und ich habe mich darum absichtlich mit Jason näher beschäftigt. Professor Dr. August Sauer, auf den man sich mit vollem Recht immer beruft, wenn von Grillparzer gesprochen wird, faßt die Hauptzüge der dichterischen Gestaltung Medeens knapp und höchst treffend zusammen. „Die Ermordung des Gastfreundes im ersten Stück wirft den ersten trüben Hauch über den reinen Spiegel von Medeas Seele und verleiht ihr jenen Beisatz von Herbigkeit und Düsterheit, der auch ihrer Heiterkeit, ihrem Lachen später niemals fehlt ... Das Vließ sollte die aus dem ersten Unrecht mit notwendiger Folge sich entwickelnden Begebenheiten sinnbildlich begleiten, ohne sie zu bewirken ... Das zweite Stück bringt um dieses Vließes willen den Untergang der eigenen Familie Medeens mit sich, an dem sie, auch ohne blutbefleckte Hände zu haben, mitschuldig geworden ist. Als sie nun Kolchis verlassen hat und in Griechenland eine Heimat sich zu gründen versucht, da will sie wohl tadellos sein, aber sie kann es nicht mehr. Und das sollte der Grundgedanke des dritten Stückes sein, dessen vierter und fünfter Aufzug sich beiläufig mit dem Inhalt der Euripideischen Tragödie decken. Nach ihrer Rachetat hat Medea nichts mehr mit Jason gemein; sie spricht mit ihm, „etwa wie ein abgeschiedener Geist über das Ereignis reden könnte" — den ungeheuren Schmerz im Busen tragend, aber besonnen."*)

Karl Goedecke, der sich in seinem „Grundriß" mit besonderer Vorliebe über Grillparzer verbreitet, findet die motivierende Durcharbeitung seiner Medea durchaus meister-

*) Grillparzers sämtliche Werke. Erster Band. Einleitung pag. XXXVII.

haft, mit bewunderungswerter Klarheit aus dem typisch-antiken Umriß heraus entwickelt für unser modern psychologisches Verständnis.

„Medea, das schöne Medusenbild, ist die Trägerin des Geschicks, das mit der Ermordung des Phryxos im düstern Kolchis anhebt und die dämonische Tochter des Äetes nicht ohne ihr Verschulden verfolgt. Um den fremden Mann, den sie vor sich selbst warnt, gibt sie alles auf, Bruder, Vater, Heimat und sich selbst. Im steten Kampfe mit der angebornen Wildheit sucht sie sich zu jeder weiblichen Tugend zu erheben. Immer scheitert sie, immer tiefer stürzt sie in unabsehbares Leid, immer weiter reißt die Kluft zwischen ihr und dem Gatten, dem Vater ihrer Kinder, der sie fürchtet, haßt, verachtet und verrät. Von allen, mit denen sie durch ihn in Berührung kommt, wie ein grauenvolles Wesen gemieden, von den eigenen Kindern, die sie mit drohenden Liebkosungen zu locken wähnt, geflohen — und doch ihrem Willen nach ein liebendes Weib, eine liebende Mutter, heftig in aller Liebe und in hingebender Demut, stets von dem bitteren Gefühl ungerecht erlittenen Leids überwältigt, ist sie unfähig, die stets gehäuften Qualen zu tragen. Sie wirft die mühsam erstrebte Fassung weg und mit ihr die Weiblichkeit, die Sanftmut, die Geduld, die Liebe zu dem Gatten und den Kindern ... und gießt die gefüllte Schale der Rache über alle die aus, um deren Duldung oder Liebe sie vergebens gerungen, unter deren Kränkung, Haß und Verachtung sie unerhört gelitten hat ... Was ihr aus dem Mythos vom zauberhaften Wesen hängen geblieben, ist (schließlich) Beiwerk, Kolorit — oder dient dem Dichter als bloßes Symbol, allenfalls als Handhabe, die dämonischen Elemente in ihr aus der dunklen Tiefe heraufzuheben, wie sie selbst, als sie sich wieder fessellos dem ursprünglichen Wesen überläßt, die Kiste, in welcher sie ihre Zauberdinge versenkt hatte, wieder aus dem bergenden Schoß der Erde empfängt.*)

Nur auf Eines möchte ich zur Ergänzung dieses Charakterbildes noch hinweisen: der besonders schwierige Punkt, den Kindermord Medeens für unsere Empfindung zu deuten und durch einen entsprechenden Prozeß der Affekte zu

*) Karl Goedeke. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen. Dritter Band. Erste Abteilung. S. 388.

vermitteln, ist von unserem Dichter unvergleichlich bewältigt. Bei Euripides ist die Ermordung der beiden Knaben wie der grauenhafte Tod Kreusas in das Racheattentat gegen Jason miteinbegriffen: mit ihren Leichen erhebt sie sich auf dem Drachenwagen in die Höhe und spricht ihn von dort oben an. Bei Grillparzer kommt nun folgendes menschlich erklärende Motiv hinzu. Die Knaben, vor der Mutter selbst scheu und geängstigt zurückweichend, schließen sich an die milde Kreusa an. „Die Kinder lieben mich — bin ich nicht Mutter! Doch sie winkt ihnen und lockt sie ab.“ Der treulose Gemahl will sie aus angeblich pädagogischen Gründen ihr nicht lassen. „Jasons Name soll nicht Wilde schmücken; hier in der Sitte Kreis erzieh ich sie.“ Da man, wie sie meinen muß, die Kinder ihr nehmen will, wahrt Medea, indem sie ihnen den Dolch in die Brust stößt, blutig ihr Mutterrecht. Als Leichen kann man die Kinder — ihr Eigentum — ihr nicht mehr streitig machen. So legt Grillparzer die an sich unnatürlichste Tat Medeens aus, und rückt sie — wenn auch bedingt — in die Grenzen des Menschlichen zurück. Er bemeistert so das antik Fremdartige auch an der schwierigsten Stelle.

* * *

„Libussa.“ Trauerspiel in fünf Akten.*)

Nicht leicht gibt eine dichterische Schöpfung von hervorragendem Wert so viel der kritischen Prüfung zu schaffen, wie dieses nachgelassene Werk Grillparzers: das Urteil, das gern mitten durch möchte, sieht sich bald hier bald dort beirrt und gehemmt, da auch so verschiedene Elemente in

*) „Die Presse“ vom 25. Januar 1874. (Nach der ersten Aufführung des vollständigen Stückes im Burgtheater am 21. Januar jenes Jahres.)

der Dichtung selbst verwirrend sich kreuzen. Der greise Dichter hat uns in diesem Werke ein ebenso seltsames Geschmeide in die Hand gelegt, wie es der Gürtel Libussens ist. Um seine Deutung zu finden, muß man die goldenen Glieder bald trennen, bald zusammenschließen, und die feinen Haken suchen, durch die es sich wieder zum Ganzen faßt. Aber dies ist eben ein häkliges Ding.

Es ist eigentümlich genug, daß Grillparzer, der inner-österreichische Dichter in striktem Sinn, nachdem er schon frühzeitig irgendwo im dichtesten Dunkel der mährischen Wälder das düstere Schloß Borotins mit der gespenstigen Ahnfrau entdeckt, dann in der reifsten Periode seines Schaffens mit seinem Ottokar die historische Königsburg in Prag betreten, noch in späten Jahren dem Tschechenlande bedeutsam wiederholte Besuche abstattet. Der betagte Dichter folgt dem gealterten Kaiser Rudolf II. in seine sorgfältig abgeschiedenen Gemächer und alchimistischen Küchen auf dem Hradschin — und vorher zieht es ihn sogar noch nach der sagenhaften Burg Libussas, die er sich als ein Märchenschloß im eigensten poetischen Stil wieder aufbaut — wie zu den Opferstätten und Observatorien ihrer sternenkundigen Schwestern Kascha und Tetka, dieser grundgelehrten Blaustrümpfe aus urfrüher Sagenzeit. Wir würden aber irre gehen, wenn wir den wirklichen Versuch einer poetischen Rekonstruktion urtschechischer Volkszustände von diesem Drama erwarteten; dies lag nicht in der Absicht des Dichters und kaum auch in seinem Vermögen. Sein Böhmen liegt wohl im Gegensatz zu jenem in Shakespeares „Wintermärchen“ auf dem richtigen geographischen Fleck, und das mußte es schon als künftiges Kronland der österreichischen Gesamtmonarchie — aber eigentlich ist es doch ein Märchenland, und was da in fünf Akten agiert wird, ist eine Märchenhandlung, keineswegs die zutreffende Veranschau-

lichung einer aus ihren Anfängen sich emporarbeitenden Volksexistenz.

Fürst Krokus ist gestorben; die Vertreter des Tschechenvolkes fordern von seinen drei Töchtern eine als Herzogin für das verwaiste Land. Kascha, durchaus widerstrebend, schlägt die Entscheidung durch das Los vor, mehr für die Befreiung von der Herrschaft, als für deren Annahme. Jeder Tochter gab der Vater — mit ihrem Namen bezeichnet — ein kostbar Kleinod mit der Eltern Bild, in die goldenen Spangen eines Gürtels eingefaßt.

Die Gürtel nun, des Vaters letzte Gabe . . .
Laßt legen uns in diese Opferschale.
Tetka, die ernste, trete dann hinzu,
Und deren Namen blind sie greifend faßt,
Die ist befreit — und also auch die zweite,
Der Dritten Gürtel wird zum Diadem.

Doch Libussa hat durch ein Abenteuer vor Beginn der Handlung, in deren Exposition Primislaus, ihr künftiger Gemahl, gleich vorbedeutend eintritt, das Kleinod in ihrem Gürtel eingebüßt; er war so schlau, als Retter der Hohen und Herrlichen aus ernster Gefahr, dasselbe aus den Kettengliedern loszulösen und als Pfandstück zu verwahren. „Du kannst nicht losen, du Unbesonnene!" ruft Kascha aus. Doch Libussa, rasch gefaßt und entschlossen, erwidert:

Ich soll nicht losen? Und ich will es nicht.
Wo sind die Männer aus der Tschechen Rat?
Den Vater will ich ehren durch die Tat,
Mögt ihr das Los mit dumpfem Brüten fragen:
Ich will sein Amt und seine Krone tragen.

Sie, die jüngste, sei wohl minder gut und weise, als ihre älteren Schwestern; doch bei irdisch niederem Tun sei „zu viel Einsicht schädlich dem Vollbringen." Sie aber drängt es, unter Menschen menschlich zu wirken, zu ihrem Nutzen,

ihrem Wohl. Den Schwestern überläßt sie gern die stolze Vereinsamung, die, um in sich rein zu bleiben, sich von Menschennähe rein hält. „Libussa hoch, der Böhmen Herzogin!“ jubelt ihr das Volk entgegen; doch sie tritt gleich mit einem Programm heraus:

> In Zukunft herrscht nur eines hier im Land:
> Das kindliche Vertrauen . . .
> Wollt ihr als Brüder leben eines Sinns,
> So nennt mich eure Fürstin!

*

Und nun folgt im zweiten Akt die Regierungsprobe Libussas. Sie geht planmäßig vor; doch alles, was sie verfügt, beruht auf dem Prinzip einer aufs höchste getriebenen, gemütlichen Bevormundung. Ihre Staatsordnung ist eine Art Kindergarten und Volksschule für große Kinder, mit streng abgeteilten Arbeits- und Erholungsstunden, ein Paradies permanenter Unmündigkeit. Dieser idyllische Polizeistaat, mit dem die Kultur ihren Anfang nehmen soll, ist unter die Obhut Wlastas, der ersten wehrhaften Dienerin und Freundin der Fürstin, gestellt; mit Brustharnisch und Helm, einen Gewaffneten zur Seite, durchschreitet sie „wie beaufsichtigend“ die Menge — mahnende Zurufe an die eine und die andere Gruppe richtend: „Horcht! der Arbeit Ablösstunde schlug“ . . . oder zu Zweien am Brettspiel: „Ihr spielt doch nicht um Geld?“ u. s. f.

Dieser Zustand, der ohnehin auf einer Fiktion beruht, ist selbstverständlich unhaltbar; das Problem der Kulturanfänge ist ein Entwicklungsprozeß, nicht eine pädagogische Aufgabe. Das Volk sehnt sich nach einem Herrscher, welcher seine Streitfragen und Rechtsbedürfnisse versteht —

es braucht das junge Gemeinwesen einen Mann: und Libussa am Ende auch.

Als ein ernster Männerstreit über einen Markstein, der verrückt wurde, ausbricht, da zeigt sich die gemütliche Hausordnung im Staat Libussas sofort als unzulänglich. Sie hat vortreffliche Rezepte für leichte Wunden, die sie bereitwillig mitteilt, sie versteht kleine Ehezwiste zu schlichten und Heiraten zu vermitteln, aber wo das Recht nicht heil ist, da weiß sie keinen Rat. Der Kläger lehnt eine dreifache, aber als Geschenk angebotene Entschädigung unbedingt ab — er will eben sein Recht und nichts als dieses. Entrüstet erwidert die Fürstin:

> Von allen Worten, die die Sprache kennt,
> Ist kein's mir so verhaßt als das vom Recht.
> Ist es dein Recht, wenn Frucht dein Acker trägt?
> Wenn du nicht hinfällst tot zu dieser Frist,
> Ist es dein Recht auf Leben und auf Atem?
> Ich sehe überall Gnade, Wohltat nur
> In Allem, was das All für Alle füllt,
> Und diese Würmer sprechen mir von Recht!
> Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst,
> Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
> Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
> Für alles Unrecht, das die Erde trägt.
> Ich les' in Euern Blicken, wer hier trügt,
> Doch sag' ich's Euch, so fordert Ihr Beweis.
> Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken,
> An denen alles hinkt, was krumm und schief.
> Vergleicht Euch! sonst zieh' ich das Streitgut ein,
> Und lasse Disteln säen drauf und Dornen,
> Mit einer Überschrift: Hier wohnt das Recht.

So geistvoll dies gesagt ist, so ist es doch falsch gedacht und die ganze Stelle eine Kette von Sophismen. Gerade im Gegenteil: Respekt und höchste Aufmerksamkeit hätte jenes Bestehen auf Recht, d. i. auf die Entscheidung nach

einem Prinzip verlangt; es war das erste deutliche Anzeichen von der Kulturfähigkeit des Volkes. Als Justus Möser einmal auf die vielverrufene Prozeßsucht seiner Landsleute, der westfälischen Bauern, zu sprechen kommt, sagt er geradezu: es sei eine edle Leidenschaft der Menschen, alle Mittel zur Erhaltung förmlichen Rechtens aufzubieten, ja selbst Gut und Blut daran zu setzen, was jemandem seiner Meinung nach zukommt. Der Streit klärt und schärft die Rechtsbegriffe und aus den Entscheidungen im einzelnen Fall entwickeln sich allgemeine Normen — es fixiert sich das Gesetz, das allgiltige Recht, das im Haushalt des Staates die allgemeinen Verhältnisse ebenso regelt wie in der Familie die Autorität, die Zucht und Liebe über Persönliches entscheidet. Wie schön und bedeutsam spricht Schiller im „Spaziergang" von den „Linien, die des Landmanns Eigentum scheiden", von der „freundlichen Schrift des Gesetzes, des menschenerhaltenden Gottes!" Er empfand eben durchaus historisch, mit starkem Kultursinn — darum traf er in solchen Dingen stets den bezeichnendsten Ausdruck.

* * *

Libussa gibt also dem Drängen des Volkes nach, wozu sie freilich auch ein näheres persönliches Motiv noch treibt. An dieser Stelle lenkt die Dichtung wieder zur Sage zurück. Der weiße Zelter, der Libussen im Beginn der Handlung aus dem Gehege des Primislaus, welcher die aus dem Gießbach Gerettete pflegend bei sich aufnahm, vordem zu den drei Eichen auf den Weg nach Budetsch getragen, er soll, frei zur alten Stätte wiederkehrend, den Wladiken und dem Volke den Weg weisen — —

Dort tretet ein. Ihr findet einen Mann
In Pflügerart, der — da es denn wohl Mittag —

An einem Tisch von Eisen tafelnd sitzt
Und einsam bricht sein Brod: den bringt zu mir.
Das ist der Mann, den ihr und ich gesucht.
Und was jetzt leicht und los, das macht er fest,
Und eisern wird er sein so wie sein Tisch,
Um euch zu bändigen, die ihr von Eisen.
Die Luft wird er besteuern, die ihr atmet,
Mit seinem Zoll belasten euer Brod;
Der gibt euch Recht — das Recht zugleich und Unrecht,
Und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz,
Und wachsen wird's, wie alles mehrt die Zeit,
Bis ihr, für euch nicht mehr, für andre seid.
Wenn ihr dann klagt, trifft selber euch die Klage,
Und ihr denkt etwa mein und an Libussas Tage.

Beiläufig so sprach der Prophet Samuel auch „von des Königs Recht" und wie er über das Volk herrschen werde. Nur von der Luftsteuer ist bei ihm noch nicht die Rede, wohl aber von dem Zehnten aus dem Ertrag der Saaten und Weingärten. Bezeichnend ist es, daß hier die Priester- und Weiberansicht in ihrer Abneigung gegen die geregelte Herrschaft im Staat übereinstimmen; auch die Kirche ist in diesem Punkte ein Weib, das häufig gegen den festen männlichen Willen im Staate Protest einlegt.

*

Das psychologische Interesse der Tragödie knüpft sich nun an die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Primislaus und Libussa. Sie hat in ihm bei der ersten Begegnung den rechten Mann erkannt, der männlich fest und entschieden ist, dem die Leitung eines Volkes vertraut werden könnte; doch auf seine Frage: „Du bist kein Weib, um das man werben könnte" fand sie damals noch keine Antwort; diese soll sich nun finden. Hier ist Grillparzer wieder bei seinem Lieblingsproblem: es ist der Kampf zwischen Mann und Weib, die einander in spröder

Selbständigkeit gegenübertreten, obgleich sie ein magischer Zug zusammenführt; ein Kampf, der fast gewaltsam in einem Liebessieg endigt, bis die stolz zurückgedrängte Empfindung das Herz warm überströmt wie ein Gewitterregen unter zuckenden Blitzen.

Das sagenhafte Motiv von den weisen Töchtern Kroks und dem Frauenregime zur Zeit Libussas benutzte der Dichter, die Frage über den Anspruch der beiden Geschlechter im weitern Sinne zu fassen — freilich etwas spitzfindig und ausgeklügelt und im Widerspruch mit der starken, aber schlichten Empfindungsweise eines primitiven Kulturzustandes. Anfangs ist das Übergewicht entschieden auf weiblicher Seite. Die Frauenpartei repräsentiert, wie wir bereits sahen, ausschließlich die Intelligenz in dem jungen Tschechenstaat; vor allem die tiefernsten, einsiedlerischen Schwestern Libussens, diese Kascha und Tetka mit ihrer menschenscheuen, salbungsvollen Altjungfernweisheit, und ebenso Libussa selbst und ihr weiblicher Hofstaat mit einer mehr dem Leben und Wirken zugewendeten Richtung. Diplomfähig sind diese Weiber, auch die jüngeren unter ihnen, alle — und man muß denn fragen: aus welcher unbekannten Quelle stammt ihre fremdartige Bildung, die sie von dem eigenen Volke so ganz unterscheidet? Wo haben sie ihre heimlichen Hochschulstudien absolviert? Ihnen, den Bücherkundigen, stehen lauter Analphabeten gegenüber — und als Primislaus, der Mann „nach Pflügerart“, auf das Schloß Libussas berufen wird, zeigt es sich, daß er auch nicht lesen und schreiben kann. Dobromila und Wlasta, die Dienerinnen der Fürstin, suchen ihm durch den Eindruck ihrer Überlegenheit zu imponieren; ihn bringt dies aber nicht aus der Fassung. „Ich bin hier auf dem Wunderschloß der Weiber“, sagte er sehr treffend, „und alle weibliche Vollkommenheit hat man mir vorgeführt mit etwas

Prangen; nur mit den Fehlern des Geschlechts hielt man zurück, bedächtiger als billig."

Diesem Übergewicht der Frauen gegenüber ist die Frage der Männeremanzipation von praktischer Bedeutung — und Primislaus, der schlichte, aber ganze Mann an Willenskraft und Beharrlichkeit, will sie allein im Liebeskampf mit der höchsten der Frauen lösen — zu seiner eigenen Erhebung und zum Nutzen des Volkes. Damit der Sieg vollständig werde, gilt es einen völligen Austausch der Rollen. Die Fürstin muß wieder ganz zum Weibe werden; denn „die Herrschaft ist wohl ein gewaltig Ding und der Mann geht auf in ihr mit seinem Wesen — allein das Weib ist so hold gefügt, daß jede Zutat mindert ihren Wert." Er aber, der Mann, ist es erst ganz im Besitze der äußeren Macht, als jener Herr und Gebieter, vor dem das Volk, ja die eigene Gattin verehrend sich beugt. „Und ist das Weib aller Wesen Krone — er ist das Haupt, das sich die Krone aufsetzt!"

In den Szenen, die diesen Inhalt entwickeln, liegt der Schwerpunkt der dramatischen Dichtung. Freilich ist das Thema mehr gedankenhaft hingestellt als in den vollen Fluß affektvoller Darstellung gebracht; die schwüle Atmosphäre der leidenschaftlichen Situation wäre wohl da, nicht aber ihr voller, vorwärts drängender Puls.

Nebenher läuft ein geradezu kindisch-theatralisches Zwischenspiel auf dem Schloß Libussens ab, aus dem zu ersehen ist, daß die Fürstin es auch darauf anlegt, durch Theatercoups in altwienerischem Stil zu verblüffen. Primislaus muß allerlei Proben durchmachen. Libussa belauscht ihn, eine Fackel tragend, von Kopf zu Füßen mit einem dichten Schleier bedeckt, von hinten her bei einem Gespräch mit Wlasta, das ihr nicht ganz korrekt dünkt. Dann kommt ein Versenkungseffekt. Eine Falltüre bewegt

sich, der Boden schwankt, schwarzgerüstete Männer scharen sich im Dämmerschein um Primislaus, ihm, dem Mutigen, wird wirklich bange. Aber dann tritt wieder Libussa vor. Auf ihren Wink ziehen sich die gewaffneten Statisten hinter einen Vorhang zurück, sie klatscht in die Hände, und von den Seitenwänden schieben sich Armleuchter mit brennenden Kerzen (!) vor. Es wird licht. Auch zwischen den beiden wird es licht und klar. Die Wladiken und eine Absendung von Landleuten treten zum Schluß der Szene ein, und Libussa stellt ihnen den Geprüften und Erwählten vor.

> Er ist mein Gemahl.
> Dient ihm, wie mir, wenn nicht noch mehr wie mir.
> Denn ich, ich dien' ihm selbst als meinem Herrn.
> Ich neige mich, folgt eurer Fürstin Beispiel.

Das ist ganz gut und schön, aber wir sehen schwer ein, warum jenes theatralische „Brimborium" vorangehen mußte.

*

Und nun der äußere Körper der Handlung, von dem man eigentlich immer zuerst sprechen sollte? Gerade er ist es, an dem bei aller überfeinen Erfindung der Fabel, ja just wegen derselben die dramatische Wirkung völlig in die Brüche geht; der Gliederbau jenes Körpers, an sich von sehr künstlicher Komplexion, bewegt sich denn auch ziemlich automatisch. Sollte man das Stück nach dem äußern Vorgange bezeichnen, so müßte es „Der Gürtel Libussas" heißen. Die einfachen Grundzüge der alttschechischen Sage verbrämt da Grillparzer mit einer Erfindung im Sinne eines spanischen Lustspielmärchens. Aus den goldenen Ketten des Gürtels hat Primislaus, als er nach der ersten Begegnung von Libussen schied, das Mittelkleinod losgelöst, um es als Zeichen und Pfand zu bewahren. Nun

hängt an den Kettengliedern dieses Gürtels die ganze Handlung. An ihn knüpft sich die Aufstellung des Rätsels der Libussa, das die Werbung der zudringlichen Wladiken fernhalten und für Primislaus allein lösbar sein soll — und an diesem wird durch ganze Akte herumgeraten und sinnreich gedeutelt. Bald ist das Kleinod, bald die Kette in einer andern Hand — bis Primislaus endlich die letztere, unter den Blumen und Früchten seines ländlichen Geschenks verborgen, mit einem neuen Rätsel am Throne Libussens niederlegt. So geht das witzelnde Spiel mit der Sache und dem Sinn, dieses beständige Parabel- und Rätselwesen weiter fort, bis endlich Kette und Kleinod sich wieder zusammenfügen, nachdem auch Primislaus und Libussa in Sinn und Herz sich liebend geeinigt haben.

Es ist entschieden ein Lustspielmotiv, das mit diesem Exerzitium des Witzes und Scharfsinns in die Handlung eintritt und die einheitliche Stimmung verwirrt. Schon Schiller hat in der Abhandlung über „naive und sentimentale Dichtung" darauf hingewiesen, daß die Leidenschaft in der Tragödie, der reine Verstand in der Komödie wirken soll; er fand sogar, daß „Nathan der Weise" für ein höheres Drama zu viel des Klugen, Verstandesmäßigen, scharfsinnig Parabolischen habe. Um wie viel mehr gilt dies von dem durch Akte fortgesetzten jeu d'esprit, welches die Fürstin Libussa, die an sich komischen Werber, nämlich die Wladiken, und endlich der glücklich reussierende Liebhaber mit einander aufführen. Von dieser Seite besehen ist das Stück bis zum Schluß des vierten Aktes eine phantastisch-heroische Komödie, wo Pathos und spitzfindiger Witz zu unklaren Wirkungen durcheinander schillern.

*

Eigentlich hätten wir, sobald die fröhliche Hochzeit auf der Burg Libussas begangen wird, im Theater nichts weiter zu erwarten und könnten die Zukunft des Tschechenvolkes ruhig der sicheren Leitung des Primislaus überlassen. Mit der letzten Szene des vierten Aktes ist ja das Stück ganz entschieden zu dem sogenannten „guten Schluß“ gelangt. Doch nein! nun fügt der Dichter noch ein Nachspiel an — und in Bezug auf dieses tauft er seine ganze Dichtung eine Tragödie! Libussa siecht an der Seite ihres geliebten Gatten immer mehr dahin, dessen Willen sie jetzt passiv zu folgen gewohnt ist. Es widerfährt ihr über den vierten Akt hinaus nichts, was dramatisch todbringend wäre; doch ihre Lebensidee stirbt ab, sie ist kulturkrank geworden, und dies ist ein langsam zehrendes Leiden.

> Gehütet hab ich euch dem Hirten gleich,
> Der seine Lämmer treibt auf frische Weide.
> Ihr aber wollt nicht mehr gehütet sein . . .

Dies schmerzt sie tief. Der Übergang zur Selbstbestimmung im Volksleben erscheint ihr als Kultur-Sündenfall, durch den die glückliche, naive Ursprünglichkeit verwirkt werde. Als Primislaus einen neuen fruchtbaren Kulturgedanken, die Gründung einer Stadt an dem Moldauufer, nach der Schwelle („Praha“) benannt, mit aller Begeisterung vertrauender Tatkraft ins Werk setzen will, überkommt es sie wie Todesschauer.

> Ihr habt gegessen von dem Wissensbaum,
> Und wollt euch fort mit seiner Frucht ernähren.
> Glück auf den Weg! ich geb' euch auf von heut.
> Und eine Stadt gedenkt ihr hier zu bauen,
> Hervorzugehn aus euern frommen Hütten . . .
> Nicht Ganze mehr, nur Teile wollt ihr sein
> Von einem Ganzen, das sich nennt die Stadt,
> Der Staat, der jedes Einzelne in sich verschlingt — —

Aber segnen möchte sie doch das Werk ihres Gatten mit heiliger Opferweihe, wenn sie auch jeden Anteil daran ablehnt. Eigentlich tritt sie nur an den Altar, um die eigenen, tief mißmutigen Gedanken des Dichters über den Gang der weiteren geschichtlichen Entwicklung auszusprechen. Wie sie dann, vom Dunste des verglühenden Bilsenkrauts und Stechapfelsamens betäubt, in eine Zukunft um die andere träumend blickt, glauben wir zuletzt durch die Rauchwolken die Umrisse unserer Zeit aufsteigen zu sehen, genau so, wie sie der Dichter selbst in vorgerückten Jahren schaute. Wie weitsichtig erweist sich da die Seherin Libussa!

Das Edle schwindet von der weiten Erde,
Das Hohe sieht vom Niedern sich verdrängt.
Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit;
Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid.
Gilt jeder nur als Mensch, Mensch sind sie Alle.
Krieg jedem Vorzug heißt das Losungswort.
Dann schließen sich des Himmels goldne Pforten,
Begeisterung und Glauben und Vertrau'n —
Und was herabträuft von den sel'gen Göttern,
Nimmt nicht den Weg mehr zu der flachen Welt.

Dahin muß es zuletzt kommen! Mit dem Städtebau fing's an, da die Menschen hinausgingen aus ihren frommen Hütten, und mit der Aufrichtung der Freiheitsbäume, dem revolutionären Gleichheitsschwindel hört es auf.

Vorher gibt aber Libussa, ordnungsgemäß nach dem geschichtlichen Kompendium vorgehend, einen Überblick des sich entrollenden Weltlaufs, zunächst zur Belehrung ihrer Tschechen. Unheimlich erscheint ihr an erster Stelle die Aufschließung des begrenzten Volkstums zum offenen Verkehr.

Aus eurem Land, das euch und sich genug
Beglückt mit allem, was das Leben braucht,

Von Bergen eingeschlossen, die sein Schutz,
Wollt ihr heraus mit habbegier'gem Trachten,
Und heimisch sein im Fremden, fremd zu Haus . . .

Doch weiter geht bald der Umschwung auch im geistigen Sinn, der die Welt von Grund aus verändert, und die Wurzeln der alten Überlieferungen untergräbt. Vom trauten Heidentum, der heimatlichen Volksreligion schmerzlich sich scheidend, ahnt Libussa den Übergang zu einer Weltreligion, sie wittert seherhaft das Christentum und erschauert vor demselben wie vor einem Verhängnis. Hier vollzieht sich die Auflösung des Besonderen ins unfaßbar Allgemeine mit unwiderstehlicher Macht.

Es lösen sich der Wesen alte Bande,
Zum Ungemess'nen wird, was hold begrenzt,
Ja selbst die Götter dehnen sich und wachsen,
Und mischen sich zu einem Riesengott,
Und allgemeine Liebe wird er heißen . . .
Doch teilst du deine Liebe in das All,
Bleibt wenig für den Einzelnen, den Nächsten,
Und ganz dir in der Brust nur noch der Haß.

Und der Haß wuchert weiter, er zeugt die Religionsverfolgungen, dieses Zerrbild der Religion der Liebe. Auch dies sieht schon die kundige Seherin voraus.

. . . . um des Wortes willen wirst du hassen,
Verfolgen, töten — Blut umgibt mich, Blut,
Durch dich vergossen fremdes und von Fremden deines —
Die Meinung wird dann wüten und der Streit
Der endlos . . .

Doch dann kommt nach dem Glaubensstreit die Reaktion der Selbstsucht, der materialistischen Tendenzen, ebenso kühn wie rücksichtslos. Allerdings hängt diese Reaktion zwar wieder mit einem großen Fortschritt zusammen, jenem der erstaunlichen Unternehmen zur See und der erweiterten

Erdkunde; aber das Motiv entwertet für die Seherin den Fortschritt.

Der eigne Nutzen wird dir zum Altar,
Und Eigenliebe deines Wesens Ausdruck.
Dann wirst du weiter schreiten fort und fort,
Wirst Wege dir erfinden, neue Mittel,
Für deinen Götzendienst, den gier'gen Bauch . . .
Durch unbekannte Meere wirst du schiffen,
Ausbeuten, was die Welt an Nutzen trägt,
Und allverschlingend sein, vom All verschlungen.

Libussa erblickt das Bild der ferneren und fernsten Zukunft nicht hinter Schleiern, in allgemeinen, deutungsreichen Umrissen; sie prophezeit bis ins Detail hinein, was außer allem Herkommen der Seherkunde liegt. Ganz genau weiß sie bereits, in welcher Folge die großen Nationen ihre welthistorische Rolle antreten und abspielen werden. Vom Po zu den Pyrenäen kehrt die Macht; die Franzosen „Schauspieler stets", spielen drauf den Herrn; der Britte spannt das Netz von seiner Insel, und „treibt die Fische in sein goldnes Garn" — nun kommt es auch an das Nachbarvolk, die Deutschen.

Ja selbst die Menschen jenseits eurer Berge,
Das blaugeäugte Volk voll roher Kraft,
Das nur im Fortschritt kaum bewahrt die Stärke (?),
Blind, wenn es handelt, tatlos, wenn es denkt,
Auch sie bestrahlt der Weltensonne Schimmer,
Und Erbe aller frühern glänzt ihr Stern.

Schließlich aber entrollt sich die Zukunft des Slawentums.

Dann kommt's an euch, an euch und eure Brüder,
Der letzte Aufschwung ist's der matten Welt.
Die lang gedient, sie werden endlich herrschen,
Zwar breit und weit, allein nicht hoch, noch tief;
Die Kraft, entfernt von ihrem ersten Ursprung,

Wird schwächer, ist nur noch erborgte Kraft.
Doch werdet herrschen ihr und eure Namen
Als Siegel drücken auf der künft'gen Zeit.
Doch bis dahin ist's lang — — —

Also den Slawen gehört, wenn es auch bis dahin „lang ist", die letzte führende Stellung in der gealterten Kulturwelt. Libussa ist viel zu sehr Urtschechin, und der Dichter als Altösterreicher nicht genug entschiedener Deutscher, daß ein solcher Schluß der Prophetie wohl ganz erklärlich ist.

Wir brauchen auf diese Altersgedanken des Dichters, auf diese vergrämte, ableugnende Philosophie der Geschichte, die er zum Schlusse seine Libussa am Opferaltar rezitieren läßt, nicht weiter einzugehen, als es hier schon geschah. Wir erblicken darin nur ein müdes Weltmißverständnis, bei unleugbarem Tiefsinn von der Wirklichkeit grämlich abgekehrt, leider in diesem eigensinnigen Abschluß ganz zur Gesinnung unseres bedeutendsten Dichters geworden. In diesem Sinn ist „Libussa" eine ganz persönliche Konfessionsdichtung Grillparzers, ebenso wie sein „Bruderzwist in Habsburg". Der kaiserliche Einsiedler auf dem Hradschin, Rudolf II., läßt sich aus der gleichen Tonart heraus über den Weltlauf vernehmen, wie Libussa von ihrer Sagenburg her, die noch nicht auf dem Wyssehrad stand.

* * *

„Weh dem, der lügt!" Lustspiel in fünf Akten.*)

Am 29. November des Jahres 1879 feierte das Burgtheater mit der Aufführung dieser dramatischen Dichtung einen Akt der Wiederherstellung, ebenso ehrenvoll für den jüngsten artistischen Zustand dieser Bühne, wie für das

*) „Die Presse". Feuilleton vom 2. Dezember 1879.

Andenken des verewigten Dichters. Da das Stück nun so wesentlich anders gewirkt hat, als beim Mißgeschick seiner ersten Aufführung am 6. März 1838, so war es wohl eine kritische Pflicht, sich mit demselben aufs Neue zu beschäftigen. Es fand sich da auch eine und die andere Auskunft, warum das genial seltsame Lustspiel diesmal aus guten Gründen nach Gebühr gewürdigt wurde, während man es damals aus äußerlichen und nebensächlichen Gründen so schroff ablehnte. Einige literarische Vorbereitung und Vermittlung bedarf allerdings diese dramatische Dichtung Grillparzers, wenn man sich mit ihr ohne Gefahr auf die Bühne hinauswagen will — und an Didaskalien solcher Art hat es inzwischen glücklicher Weise nicht gefehlt.

„Weh dem, der lügt!" — ist ein Lustspiel nach subtilster Auffassung; halb geistlich, halb weltlich, wie ein Mysterium anhebend und als phantastisch-kecke Komödie verlaufend, bis es zuletzt wieder in einer mystischen Tonart ausklingt. Das ganze Stück ist eigentlich auf einen homiletischen Text gedichtet: es ist dies die unvergleichlich schöne Meditation des Bischofs Gregor über die evangelische Stelle: „Dein Wort soll aber sein: Ja, ja; nein, nein". Dieser geistliche Monolog, diese Vorbereitung zur Predigt ist rein und keusch wie frisch gefallener Gedankenschnee, die echte, von jedem Makel der Welt unberührte Betrachtung eines kindlich-hohen, priesterlichen Weisen. Des Dichters eigener Herzenskultus der Wahrhaftigkeit sprüht darin aus als in einem weihevollen Bekenntnis. Aber so wie der Schnee nicht rein bleibt, sobald er beschritten wird, so auch nicht jene lichten Gedankenflocken, wenn sie zur Erde niederfallen. Es ist sogar bedenklich, in diesem bedingten Dasein die Forderung ethischer Reinheit allzu hoch zu stellen; sie läßt sich nicht in Aktivität setzen, ja sie schließt die Möglichkeit einer jeden tätigen Einwirkung aus. Der

Bischof Gregor ist bei aller inneren Seelengüte nur ein wandelndes Gnadenbild. Er kann bloß lehren, predigen, durch Unterweisung bessern, aber auch nicht einen Finger zum Handeln bewegen, selbst wo es sein eigenes Herzensbedürfnis gilt. Wie kindisch umständlich sind seine Anstalten, den geliebten Neffen Atalus durch langsam aufgesammelte Sparpfennige zu befreien, und wie kindisch erhaben auch wieder der rasche Entschluß, die ganze Sparbüchse unter die Bettler und Preßhaften auszuschütten!

Wenn man es genau nimmt, ist selbst dieser ehrwürdige Herr — einer der idealsten Greise in der dramatischen Literatur — doch zugleich eine Lustspielgestalt im höheren Stil. Über seinem Silberhaar bildet sich fast vor unseren Augen ein Heiligenschein, aber um seine sanften, edlen Züge spielt auch ein leises, komisches Reflexlicht. In dem Stück selbst ist er die unangefochtene Autorität der Exposition und des Schlußaktes — doch der Verlauf der abenteuerlichen Verwicklung liefert trotzdem den deutlichen Lustspielbeweis, daß die unbedingte Wahrheitsdoktrin ein gar herrliches Predigtthema ist, aber in der Wirklichkeit nicht recht Stich halten mag.

Es spinnt sich in dieses Lustspiel ein feiner Gedankenfaden aus der „Iphigenie auf Tauris" von Goethe herüber. Dort heißt es: „Weh, o weh der Lüge" — und hier: „Wehe dem, der lügt!" Auch Iphigenie hat dieses priesterliche Reinheitsbedürfnis der Seele, das sie vor jeder Unwahrheit und Intrigue zurückschaudern läßt. „So hast du dich im Tempel wohl bewahrt; das Leben lehrt uns, weniger mit uns und Anderen strenge sein" — dies ist die Antwort, welche die praktische Lebensklugheit des Pylades darauf gibt. Die Kirchen-Ethik des Bischofs von Châlons bei Grillparzer stellt sich auf denselben Standpunkt; aber dort erringt der Adel und die sittliche Stärke der weiblichen

Empfindung einen entscheidenden dramatischen Sieg, hier dagegen wird der doktrinären Passivität des geistlichen Herrn bei allem Respekt die lustspielmäßige Berichtigung nicht erspart.

Wie es nicht anders sein kann, steht Gregor ganz außerhalb der Handlung des Stückes und ihrer Verwicklung; sein Wahrheitspurismus verträgt keine Berührung mit dem gemein Irdischen. Die Glocke tönt und er geht zum Schluß des ersten Aktes nach der Kirche, wo seine Schafe seiner warten; im letzten Akt kommt er wieder unter Glockenklang aus der Kirche, von Chorknaben geleitet, immer in seines Herrn Dienst. Inzwischen vollführt der prächtige Küchenjunge Leon sein braves, dreistes Abenteuer. Er hatte sich schon früher „ein Plänchen ausgedacht, den dummen Teufeln im Barbarenland, des Neffen Hütern, Eines aufzuheften und ihn wohl gar, wenn's gut geht, zu befreien". Doch dagegen setzt Gregor sein unerbittliches Wort: „Du sollst nicht fälschlich zeugen!" Nun gut denn, erwidert auf die heilige Weisheit der praktische Verstand: „Da bleibt nichts übrig, als wir reden Wahrheit, und er bleibt, wo er ist". Doch der fromme Bischof stellt das Verbot der Lüge noch schärfer und unbedingter:

> Wenn du's unternähmst,
> Ins Haus des Feinds dich schlichest, ihn betrögst,
> Mißbrauchtest das Vertraun, das Mensch dem Menschen gönnt,
> Mit Lügen meinen Atalus befreitest;
> Ich würd' ihn von mir stoßen, rück ihn senden
> Zu neuer Haft; ihm fluchen, ihm und dir.

„Aber seht," meint Leon darauf, „wenn nicht ein Bischen Trug uns helfen soll, was hilft denn sonst?" — „Gott! Mein, dein, Aller Gott!" In diesem Moment hat Leon eine blitzartige Erleuchtung. „Was dir in die-

sem Augenblicke recht erscheint, das tu', und sei dir selber treu und Gott. Weh dem, der lügt!"

Man muß gestehen, daß hier das geradezu Unmögliche gefordert wird; bei streng gebundener Wahrheits-Ordre ein echt odysseisches Wagnis zu lösen, und dies inmitten eines Barbarenvolkes, das zwar naiv, doch auch gewalttätig ist. Gegen die plumpen Ränke und die brutale Gefährdung kann nur die feinere Kulturmacht der List, der erfindungsreichen Intelligenz etwas ausrichten, und die Griechen wußten schon in ihrer Heldensage diese geistige Potenz sehr wohl zu schätzen. Sie bleibt auch ästhetisch durch alle Zeiten und Literaturen die Lebensbedingung, die bewegende Uhrfeder des Lustspiels; ohne List, Intrigue und ein Bischen heiterer Lüge ist keine Komödie denkbar. Das Wort: „Wehe dem, der lügt!" ist — wenn es durchaus ernsthaft genommen wird — geradezu auch ein Lustspielverbot, es macht diese ganze Gattung unmöglich oder stellt sie doch in Acht und Bann. In dem Stück von Grillparzer, obgleich es sich selbst ein Lustspiel nennt, spielt gleichsam die Komödie um ihre eigene Existenzfrage. In der Exposition, hart am Gittertor des Bischofssitzes, steht eine breite Warnungstafel: „Hier ist der Weg zum Lustspiel und zur Intrigue bei den strengsten Kirchenstrafen verboten. Wehe dem, der lügt! Gegeben in der Diözese von Châlons." Dennoch kommt das Lustspiel zustande, und zwar ein vortreffliches — allerdings von einer etwas eigenen, genialischen Besonderheit. Es ist ein wundersames Gewächs für sich, das keiner bekannten literarischen Pflanzengruppe oder -Familie angehört und daher wohl nur aus sich heraus beurteilt werden kann.

Leon kann bei Kattwald im Rheingau seine Rolle nicht streng nach Gregors Weisung durchführen, wenn er seinen Zweck für ihn und Atalus erreichen will. Was er redet

und unternimmt, ist ein beständiges Abhandeln zwischen Halbwahrheit und Halblüge, das noch weniger redlich ist, als ein herzhaftes Lügen ohne Rückhalt. Der brave Goldbursche hilft sich, wie er kann — aber gerade da, wo er sich an das Wort des Bischofs erinnert und statt der offenen Lüge eine schlau gestellte Wahrheit bringt, wird er erst recht unwahr. Diese durch die Moral seines hohen Meisters ihm abgedrungene Wahrheit fällt vollends in das Bereich der „wissentlichen Lüge", welche jener in seiner Meditation zumeist verdammt. So sagt Leon dem Grafen Kattwald offen heraus, daß er bei erster Gelegenheit entfliehen wolle, er trägt weiterhin kein Hehl, daß der aufgefundene Schlüssel nicht der richtige sei ꝛc., aber er stellt sein Benehmen so, daß der Eindruck ein entgegengesetzter ist, als es seine Rede besagt. „Weh dem, der lügt — so mind'stens will's der Herr. Man wird ja seh'n." Mit diesem bezeichnenden Worte geht Leon ins Zeug, als er mit aller Gefahr der eigenen Haut für eine fremde Sache sich ins ungewisseste Abenteuer stürzt; er hofft ausdrücklich auf nachträgliche Indemnität, die ihm bei dem Gelingen des Rettungswerkes wohl nicht versagt bleiben wird. Edrita, das kluge, innerlich wahre Naturkind, hat ihn ganz richtig in seinem eigensten Wesen ausgefunden; die Liebe hat ja einen gar scharfen psychologischen Blick.

> Es lügt der Mensch mit Worten nicht allein,
> Auch mit der Tat. Sprachst du die droh'nde Wahrheit,
> Und wir, wir haben dennoch dir vertraut,
> War Lüge denn, was dir erwarb Vertrauen.

Und darin hat Edrita völlig Recht. Leon ist in seinem Naturell völlig wahr, und wäre es noch mehr, wenn ihm nicht fortwährend der Gedanke durch den Sinn führe: „Halt, das hat der alte Herr verboten!"

Doch die Motive des Stückes kreuzen und bedingen sich noch mehr. Leon tut die Pflicht, die er selbst sich auferlegt, mit dem höchsten Eifer, aber ohne Neigung — die er ja für diesen dünkelhaften, undankbaren Junker, für das verzogene Barönchen Atalus nicht zu fassen vermag: andererseits jedoch verletzt er auch der wirklichen Neigung gegenüber jene Pflicht, welche das Herz unter allen Umständen diktiert. Nachdem Edrita, sich selbst den Rückweg abschneidend, Beiden auf den Pfad der Flucht und Rettung geholfen — ist er geradezu gewillt, die Arme, Hilfreiche mitten auf dem Wege hilflos stehen zu lassen: und warum? Weil er seinem frommen Herrn versprochen, daß nichts Unerlaubtes bei diesem Schritt geschehen solle, den nur die Not entschuldige. „Hab' ich den Sklaven seinem Herrn entführt, will ich dem Vater nicht die Tochter rauben, und mehren so den Fluch auf unserm Haupt." Wenn sie aber heimkehrt, schlägt sie wohl nach dem, was vorgefallen, der wilde Kattwald in seinem Zorne zwischen Tür und Angel tot. Hier kommt uns Grillparzer wieder einmal auf spanisch: das Gebot, die äußere Satzung geht über alle Regung der menschlichen Empfindung, und erleidet auch allen unvorhergesehenen Fällen gegenüber keine Änderung. Außerdem tritt noch ein irrationeller, mystischer Glaubenszug hinzu, der nahe an Calderon und an den Comedias de Santos vorüberstreift. Hieher gehört zunächst die Szene mit dem Fährmann im vierten Akt. Wenn da Leon und Atalus vor dem Heiligenbild niederknien und Jener offen und wahrhaft aussagt, daß sie nicht in Grafen Kattwalds Auftrag ausgezogen seien, so ist dies eine riskierte Wahrheit, die sie gleichwohl gegen alles menschliche Vermuten rettet. „Dankt dem droben," sagt dann der Fährmann, auf das Bild am Baume zeigend, „der euren Fuß, der euer Wort gelenkt!" Wir kommen da vom Lustspielboden

ganz sachte auf jenen der Legende hinüber. Endlich im fünften Akt — an den Wällen von Metz, vor Anbruch des Frühlichts — da fühlen wir förmlich die dämmernde, schwebende Nähe eines Wunders in den Lüften. Edrita und Atalus schlafen — nur Leon geht hinaus und „plaudert mit der Nacht". Es folgt der Überfall der Knechte Kattwalds; die Gefahr ist am größten, mithin muß Gottes Hilfe am nächsten sein. Leon verleugnet nichts auf die Fragen des grimmigen Schaffners, aber er gedenkt der Worte des Bischofs: „Wer hilft denn sonst? Gott!" Und mit aufwärts gestreckten Armen wirft er sich nieder, während die Feinde glauben, daß er mit Luft und Wolken spreche — und spricht mit Gott in so herzlichen, vertrauten Tönen, wie sie ein braver, rechtschaffener Bursche gegen einen so gütigen Herrn, der die Welt von da oben lenkt und regiert, sich wohl erlauben und herausnehmen kann. Sein ganzes Herz quillt auf und hebt sich nach oben; seine Bitte wird immer dringender — er fordert zuletzt ein Wunder und glaubt darauf ein Recht zu haben: „Halt' mir Dein heilig' Wort — weh dem, der lügt!" — Es ist eine gewagte Lufthöhe, in die wir da hinaufgeschnellt werden; an den lieben Gott geht's scharf heran: entweichen kann er mit seiner Hilfe nicht mehr. Aus welcher Quelle einer uns fremd gewordenen Empfindung auch diese höchst überraschende Wendung stammen mag, sie gehört der Wirkung nach zu dem Ergreifendsten, bei aller Einfachheit doch Kühnsten im poetischen Ausdruck, was es überhaupt geben kann. Aber immerhin — es ist in gutes Wienerisch-Deutsch aus echt katholischem Spanisch übersetzt.

Die Morgenluft füllt sich mit Glockenton — die christlichen Streiter treten durch das geöffnete Tor: Bischof Gregor in ihrer Mitte. Er mutmaßt wohl, daß es etwas zu absolvieren, zu verzeihen gibt. „Was? hübsch gelogen?

Brav dich was vermessen? Mit Lug' und Trug verkehrt? Ei ja — ich weiß!" Leon darauf:

> Nun gar so rein gings freilich denn nicht ab;
> Wir haben uns gehütet, wie wir konnten.
> Wahr stets und ganz war nur der Helfer: Gott.

Wie endlich sich nach kurzen, raschen Wechselreden das Verhältnis zwischen Leon und Edrita aufklärt, steht Gregor erstaunt in der Mitte und sagt:

> Wer deutet mir die buntverworrene Welt?
> Sie reden Alle Wahrheit — sind d'rauf stolz,
> Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
> Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
> Und reden Alle Wahrheit, Alle, Alle.
> Das Unkraut, merkt' ich, rottet man nicht aus,
> Glück auf, wächst nur der Weizen etwa über.

So behält zuletzt das Leben Recht und nicht der geistliche Herr und seine Homiletik, so sehr sie uns zu erbauen vermag. Und bei aller Erbaulichkeit des Anfangs und Schlusses steckt doch inmitten der saftige Kern eines Lustspiels, wenn es auch dem Humor einer sonst höchst ernsthaften Natur entsprungen sein mag. Leon, der in der ersten Szene wie ein Clown mit seinem Küchenmesser aus der Kulisse springt, wächst sich rasch zum komisch-ernsten Helden des Stückes hinaus und trägt dasselbe mit der unverwüstlich heiteren Zuversicht seines Wesens. Obgleich die Handlung auf fremdem Sagenboden, zwischen heidnischer und christlicher Welt spielt, pocht in den Adern Leons etwas von Wiener Blut: soldatische Regungen zucken in ihm auf, und wenn er vor seinem gefährlichsten Abenteuer sich selbst ermutigend zuruft: „Habt Acht! es geht zum Sturm! den Schild hoch! Doppelschritt!" so glaubt man einen Deutschmeister zu vernehmen. Auch Edritas Naturell, obgleich sie in der Nähe der Wuotanseichen und der Trinkhörner

in Kattwalds Hof aufgewachsen ist, mahnt an heimische Herkunft. Der Dichter hat diese „Tochter der Wildnis“ mit der reizenden Kräftigkeit und Entschiedenheit eines Mädchencharakters ausgestattet, der in dieser Umgebung bei aller Naivetät frühzeitig auf sich gestellt ist und durch jedes Erlebnis rasch an innerer Reife und Selbständigkeit gewinnt, wie die Waldfrucht in dem durchs Laub durchglitzernden Sonnenstrahl. Sie darf zugleich in ihrem Barbarengau aus jeder Regung heraus in Wort und Tat sich unbefangen äußern, wie dies sonst dem Mädchen bei gleich entschiedenem Naturell innerhalb der Konvenienzen der Gesellschaft doch versagt bleibt; auch das Durchgehen mit zwei jungen Männern — doch in allen Ehren — wird unter diesen Verhältnissen leichter und weniger umständlich. Der trottelhafte Galomir ist allerdings eine gefährliche Bühnenfigur; der Dichter stellte ihn wohl in der Absicht so hin, um an ihm den Satz Leons zu erhärten, „daß vom Tiere zum Menschen der Stufen viele seien“. Wenn aber vor vierzig Jahren das ganze Stück wirklich nur über den plumpen Körper Galomirs hin zu Boden gefallen wäre, so müßte damals das Publikum seinen besonders naiven Tag gehabt haben. Es wird wohl das Stück in seiner eigentlichen Meinung von vornher mißverstanden worden sein und dann genügt ein drastischer, störender Eindruck völlig, um das Bühnenmalheur eines Stückes zu entscheiden.

Unsere bewährten Burgtheaterkünstler gingen diesmal mit einer Hingebung und überzeugten Wärme an die Sache, die man ihnen nicht dankbar genug anrechnen kann. Herr Hartmann voran hatte seit seinem König Heinrich am Tage von Azincourt diesmal wieder seinen Siegestag, wenn auch nur mit dem Küchenmesser, nicht mit dem ritterlichen Schwert an der Seite. Eine heitere, entschie-

dene, redliche Natur — der es eine Freude ist, mit eigener Aufopferung zu helfen und mit dem besten Humor in die schlimmsten Gefahren zu gehen — kann nicht liebenswürdiger, überzeugender dargestellt werden, als es durch den trefflichen Künstler geschah. So viel scheint uns gewiß, daß Herr Hartmann durch seine Darstellung des Leon die Bedenken mit heiterster Schlagkraft widerlegte, die den Lustspielcharakter des Grillparzerschen Stückes in Frage setzen. Nicht minder vorzüglich trat ihm unter den Komödiengenossen der barbarischen Partei Herr Gabillon als Kattwald zur Seite, eine prächtige Meisterfigur voll ungeschlachten Behagens und rohen Kraftgefühls, mit einem bärenhaft zutappenden Humor. Herr Robert gab der vom Dichter so treffend gezeichneten, abgeschmackten Junkerlichkeit des Atalus in wenigen charakteristischen Zügen und Betonungen einen sehr gelungenen Ausdruck. Fräulein Wessely hatte als Edrita — leider auch zu den Toten des Burgtheaters zählend — mehr als einen gar schönen und anziehenden Moment. Herr Lewinsky schritt als Bischof Gregor sehr würdig durch den ersten und letzten Akt. Seine Szene mit Leon hatte ebensoviel pastorale Milde wie leicht betonten, lehrhaften Humor und weiterhin die ins Feierliche sich steigernde Würde. Die Meditation war ein Meisterstück wohldisponierter Redekunst. Herr Mitterwurzer tat für die Charakteristik des blöden Galomir fast das Äußerste, aber doch keineswegs jenes Übermaß, welches der Wirkung hätte gefährlich werden können. Die Szene, in der jenes menschliche Halbvieh von Edrita entwaffnet wird, ging diesmal ganz glatt vorüber und wurde auch in ihrem Sinne sehr gut gespielt.

* * *

(Zur Überleitung.)

Die hier vereinigten Besprechungsproben sind aus Theater-Referaten hervorgegangen, die ich zwischen den Jahren 1872 bis 1883 für eine schon lang eingegangene Zeitung: „Die Presse“ in Wien geschrieben habe. Dieselbe war damals bereits im Niedergang, und so kam es denn, daß ich immer weniger gelesen wurde, je besser ich zur Sache zu schreiben wußte. Diese Erwägung bestimmte mich denn, meine Zeitungsauffsätze aus jener Zeit, die sonst verschollen geblieben wären, nach sorgfältiger Revision und Ergänzung für die erneuerte Veröffentlichung zu retten. Was da von Fall zu Fall an so bedeutenden Schöpfungen der dramatischen Kunst erörtert wurde, schien mir wohl auch die geeignete Grundlage für die nun folgenden Betrachtungen zu bilden, die teils zusammenfassend, schlußfolgernd ins Allgemeine gehen, teils weiterhin sich mit der auseinanderlaufenden Praxis des Bühnenbetriebs beschäftigen sollen. Jene Grundlage ist nachträglich aus zusammengetragenen Werkstücken gefügt, die anfangs durchaus nicht zu einem derartigen Aufbau bestimmt waren — aber bei ihrer Herkunft aus einer einheitlichen Bildung sich doch zu einer solchen Fundamentierung eignen dürften.

Literatur und Theater.

Prinzipielle und praktische Beiträge zur Dramaturgie.

Vom historischen Drama.

Allgemeine Gesichtspunkte und Rückblicke.*)

A.

Lehrmeinungen.

Das Drama der höheren Richtung ist in Deutschland in einer bedenklichen Nähe der Doktrin aufgewachsen. Vollends die historische Tragödie war seit lange schon das stehende akademische Schulproblem unserer Dramatik. Es galt als ein unantastbarer Glaubenssatz der literarischen Bildung, in den großen Stoffen der Geschichte den absolut höchsten Vorwurf des Dramas zu erkennen. Die Losung war für die Produktion ausgegeben und sie sollte auf jenes höchste, würdigste Ziel gleichsam in einem Wettschreiben lossteuern, ob nun die Kräfte mit dem Willen Schritt hielten oder nicht.

Gerade für das literarische Halbvermögen, für die Bildungsdichtung sind solche ästhetische Postulate gefährlich und irreführend. Die lebendige Produktion, sei sie bloß handwerksmäßig oder durch die wahre, volle Weihe des Talentes geadelt, ist der Theorie gegenüber ziemlich sorglos; statt dessen kennt sie die Bedürfnisse ihrer Epoche und schafft dasjenige herbei — mag es nun hoch oder niedrig, edel

*) Nach einem Essay in der Zeitschrift „Deutsche Dichtung" (IV. Band 7.—12. Heft 1888) teilweise umgearbeitet.

oder gemein sein — was in dem Klima der Zeit zu gedeihen vermag. Jedes produktive Zeitalter hat seine literarischen Charakterpflanzen, teils schlanke hohe Gewächse, teils geiles Unkraut — und die Zucht der Theorie hat weder an den ersteren ein Verdienst, noch für die Wuchertriebe des letzteren eine Abhilfe. Der abstrakten Bildung mit poetischen Velleitäten dagegen fehlen die Instinkte für die Witterung der Epoche; desto gelehriger hört sie auf die ästhetische Doktrin und arbeitet „unentwegt" nach ihrem Programm. Die literarisch Hochgesinnten halten sich dann für die wirklich Berufenen und Begabten; ihre Gesinnung, die auf die höchsten Ziele geht, soll sofort als Weihe der Kraft und des Talentes gelten, der vornehme Standpunkt an sich schon den poetischen Wert des Werkes entscheiden.

Es ist ein sehr bezeichnendes Wort, welches Goethe in seinen literaturgeschichtlichen Rückblicken in „Wahrheit und Dichtung" von Lessings Minna von Barnhelm gebraucht; er nennt dieses Lustspiel „die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat." Jedes dramatische Werk kann lediglich durch jenen „temporären Gehalt" wirken, und nur das lebendige Talent findet den geheimen, quellenden Punkt heraus, wo die Anregungen des Lebens und die dichterischen Intentionen glücklich zusammentreffen. Die Doktrin hingegen konstruiert sich einen Begriff und eine Forderung des Zeitgemäßen, wovon das Zeitalter selbst in der Regel nichts weiß. Eine solche imaginäre oder konstruierte Zeitgemäßheit ist nun auch — das historische Drama.

Auf dasselbe suchte namentlich Hermann Hettner in einer seiner früheren Schriften: „Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen" (1852) nachdrücklichst hinzuleiten: „Das historische Drama und die Gegenwart! Das ist

die Losung, seitdem sich bei uns wieder die Keime einer neuen dramatischen Poesie zu regen beginnen. Ist heutzutage überhaupt ein neues Drama möglich, so kann dies nur historisch oder sozial sein. Der Ernst der Zeit verlangt nach dem Mark der Geschichte. Kommt einmal unserer Poesie eine Zukunft, so erreicht das historische Drama sicher eine bisher ungeahnte Höhe und Bedeutung . . . Nur solche Stoffe sind zur dramatischen Behandlung geeignet, die in innigster Wahlverwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewußtseins stehen." So möge man denn, wie Hettner vorschlug, zunächst einen entschlossenen Anlauf zur Dramatisierung der französischen Revolutionsgeschichte nehmen.

„Ich gebe gern zu, daß bisher weder Büchners Danton, noch Griepenkerls Robespierre, noch sonst irgend ein anderes deutsches oder französisches Drama diesen großartigen Stoff zu bemeistern verstanden hat. Aber soll schon jetzt das Genie des Dichters am glücklichen Gelingen verzweifeln? In diesen Taten und Charakteren lebt wie sonst nirgends das eigenste Kämpfen und Wollen der Zeit, ihr Haß und ihre Liebe, ihre tiefste Furcht und ihre Hoffnung . . . Es ist mir sicher, diese Revolution und ihre großen Helden, vor allem Danton und die Männer der Gironde und Robespierre, finden dereinst noch würdig ihre dichterische Auferstehung, ja vielleicht kommt sogar noch ein künftiger Shakespeare (!), der selbst in der Geschichte Napoleons die Massen zu zwingen weiß und die Tragödie des entarteten Sohnes der Revolution in all ihrer erschütternden Erhabenheit hinstellt . . ." (S. 52.)

Nach diesem rednerischen Erguß folgt die bekannte schulmäßige Frage: ob der Dichter an die geschichtliche Überlieferung streng gebunden sei oder nicht? Die schulmäßige Antwort lautet: er dürfe unter keiner Bedingung an der inneren Wesenheit des Stoffes willkürlich rütteln; „Aufgabe der historischen Tragödie sei es, nicht etwa in die geschichtlichen Vorgänge Neues und Fremdes hineinzudichten, sondern nur klar und allen offenbar die Poesie herauszudichten, die in jenen selbst liegt, wenn auch noch

schlummernd und durch die Breite der äußeren Zufälligkeit verdunkelt". Nun wird Shakespeare in der herkömmlichen Weise als das unbedingte Muster der objektiv-historischen Behandlungsweise belobt, und Goethe und Schiller werden wieder (wie auch sonst) wegen ihrer sich vordrängenden Subjektivität und der vielfachen Versündigung an der geschichtlichen Treue mit einigem Bedauern getadelt; leider sei insbesondere die idealistische Schwäche Schillers ein gar bedenkliches Vorbild für die Nachfolge unserer ganzen dramatischen Literatur geworden. Zuletzt kommt Hettner zu dem Schluß: „Der historische Dichter muß durch und durch aus dem innersten Herzblut der eigenen Zeit herausdichten und dabei doch den Lokalton des geschichtlichen Helden mit Sicherheit treffen. Das ist und bleibt das ewige Gesetz dieser Kunstart." Und damit glaubte er wirklich etwas gesagt zu haben. Ein ganzer Chorus von Klein-Dramaturgen und Klein-Ästhetikern erging sich dann selbstgefällig in ähnlichen allgemeinen Redewendungen. (S. 53—60.)

Vernehmen wir nun einen weiteren enthusiastischen Vertreter des historischen Dramas. Es ist Ferdinand Lassalle, wohlbekannt nach anderer Richtung hin, nebenher auch Verfasser eines vereinzelten dramatischen Versuchs: „Franz von Sickingen. Eine historische Tragödie." (1859.) Wir haben hier nicht das Werk eines Dichters vor uns, sondern eines mit starkem rhetorischen Naturell veranlagten Agitators. Die Absicht ist deutlich ausgesprochen, aus der diese Produktion hervorging; die dramatische Form ist nur Mittel zu einem außer der Poesie liegenden Zweck. Lassalle äußert sich hierüber in der Vorrede folgendermaßen: „Der gewaltige Kulturkampf jener Zeit (der Reformationsepoche) beherrscht noch unsere ganze Gegenwart und ist in seinen Resultaten maßgebend für die ganze deutsche Geschichte geblieben . . . Ich wollte, wenn möglich, diesen kultur-

historischen Prozeß noch einmal in bewußter Erkenntnis und leidenschaftlicher Ergreifung durch die Adern alles Volkes jagen. Die Macht, einen solchen Zweck zu erreichen, ist nur der Poesie gegeben — und darum entschloß ich mich zu diesem Drama." Freilich vermag man bei aller sonstigen Bildung durch einen bloßen Willensakt — einen Entschluß — seinen Ideen nicht auch einen poetischen Ausdruck zu verleihen. Doch lesen wir weiter.

„Ich setze den Fortschritt, den das deutsche Drama mit Schiller und Goethe über Shakespeare hinaus (!) gemacht hat, dahinein, daß diese, zumal Schiller, das historische Drama im engeren Sinne erst geschaffen haben. Aber selbst bei Schiller sind die Gegensätze des historischen Geistes nur erst der Boden, auf welchem sich der tragische Konflikt bewegt. So die Gegensätze des Protestantismus und Katholizismus im Don Carlos, Wallenstein, Maria Stuart. Was auf diesem historischen Untergrunde als die eigentliche dramatische Handlung hervortritt und ihre Seele bildet, ist doch wieder nur das rein individuelle Interesse und Geschick . . . Was ich dagegen für die höchste Aufgabe der historischen Tragödie halte, ist: die großen kulturgeschichtlichen Prozesse der Zeiten und Völker, zumal des eigenen, zum eigentlichen Subjekte der Tragödie, zur dramatisch zu gestaltenden Seele derselben zu machen, die großen Kulturgedanken solcher Wendeepochen und ihren ringenden Kampf zu dem eigentlich zu dramatisierenden Gegenstande zu nehmen. So daß es sich in einer solchen Tragödie nicht mehr um die Individuen als solche handelt, die vielmehr nur die Träger dieser tiefinnersten kämpfenden Gegensätze des allgemeinen Geistes sind, sondern um jene größesten und gewaltigsten Geschicke der Nationen, — Schicksale, welche über das Wohl und Wehe des gesamten allgemeinen Geistes entscheiden und von den dramatischen Personen mit der verzehrenden Leidenschaft, welche historische Zwecke erzeugen, zu ihrer eigenen Lebensfrage gemacht werden."

Was Lassalle hier mit so großen Worten von dem historischen Drama verlangt, kann kein wirklicher Dichter anstreben und leisten. Das höchste für die Poesie, zunächst für die dramatische Dichtung ist und bleibt der lebendige Mensch, das Individuum, der Charakter. Lassalle will

aber vom Drama — nach seiner hohen Auffassung desselben — nicht Menschen-Darstellung, nicht die Individualisierung, sondern die Verallgemeinerung: er will ganz einfach die Verflüchtigung der gestaltenden Kraft der Dichtung in Gesinnungsrhetorik und pathetische Darlegung der geschichtlichen Ideen. Er selbst löst in dem vorliegenden Fall seine Aufgabe vor lauter großen Intentionen sehr bühnenunkundig und dilettantisch. Wie gewöhnlich birgt sich hinter dem Titel der Stücke, die sich nach Franz von Sickingen nennen, immer Ulrich von Hutten als der eigentliche Held, um sofort in einer der nächsten Szenen „mit Rednergebärden und Sprechergewicht" hervorzutreten; nicht anders auch hier. Es ist aber gefährlich, bei eigener, starker Redelust einen ohnehin sehr beredten Helden zu wählen, der für sich selbst gar eindrucksvoll das Wort zu führen verstand. Läßt sich der Autor noch überdies zu Zitaten verleiten, dann hört man aus dem Stücke zwei Stimmen heraus: eine volle, eigenartige, und eine modern-hohltönige. An diesem Hauptgebrechen sind alle Huttendramen zugrunde gegangen: es blieben rhetorische Übungsarbeiten auf dem Papier, nicht bloß unaufführbar, sondern eigentlich auch unlesbar. Neben dem ritterlichen „Orator der Christenheit" kommt der moderne Nachredner nicht auf.

In diesem Zusammenhang — und zugleich im Gegensatz zu den eben angeführten Lehrmeinungen — wäre eine praktische Warnung in Erinnerung zu bringen, welche Gustav Freytag in seinem so lehrreichen Buch „Die Technik des Dramas" vorträgt. (Ausgabe von 1863.)

Das historische Drama, wie es gewöhnlich behandelt wird, leide gar häufig an einem Übermaß von Stoff, welcher nicht glatt in die dramatische Form einzugehen vermag. Entweder seien es Gedankenprozesse der Helden, die sich nicht versinnlichen lassen, oder eine Komplikation des

Äußerlich-Tatsächlichen, welche die deutliche Übersichtlichkeit und die klar zu stellende Beziehung zum Charakter der Helden, zu den Beweggründen ihres Handelns ungemein erschwert. Das historische Drama hat nach der jeweiligen Beschaffenheit des Sujets entweder ein Zuviel des Innerlichen oder — was noch häufiger vorkommt — ein Zuviel des Äußerlichen; beides sei in gleicher Weise ein Hemmnis der plastisch-dramatischen Gestaltung.

Das erstere ist der Fall, wenn der Dramatiker einen Helden des Gedankens, einen Erfinder, Reformator, Künstler sich erwählt hat, und die Kämpfe darzustellen unternimmt, welche dieser mit sich und der Zeit zu bestehen hatte. „Ist die geistige Arbeit eines solchen Helden dem lebenden Geschlecht nicht genau bekannt, so wird der Dichter die Berechtigung seines Mannes erst durch dialektische Prozesse und Entwicklung eines geistigen Inhalts darzulegen haben. Das mag ebenso schwierig sein, als es undramatisch ist. Setzt der Dichter aber ein lebendiges Interesse an solcher Persönlichkeit bei seinen Hörern voraus, so verfällt er einer anderen Gefahr. Auf der Bühne hat das Gute, was man von einem Menschen voraus weiß, oder was von ihm berichtet wird, durchaus keinen Wert gegen das, was der Held auf der Bühne selbst tut. Und wenn es auch, wie bei volkstümlichen Helden wahrscheinlich ist, dem Dichter gelingt, durch eine bereits vorhandene Wärme für die Person des Helden die szenischen Wirkungen zu fördern, so verdankt er seinen Erfolg dem Anteil, welchen der Hörer mitbringt, nicht dem Anteil, den sich das Drama selbst verdient." (Seite 59, 60.)

Ebenso schwierig ist die Vorführung eines Helden auf dem politischen Schauplatz, eines Fürsten oder Staatsmannes an einem Wendepunkt der Geschichte. „Der Gegenstand seines Wollens wird sich" — bei der Verwickelung

der Bedingungen — „in dem Rahmen der Bühne meist nur mangelhaft zeigen lassen, und die Szenen, in welchen dieser Kreis von Interessen sich vorzugsweise bewegt: Staatsaktionen, Reden, Schlachten sind aus technischen Gründen nicht der bequemste Teil des Dramas.“ . . . „Noch immer geschieht es aber, daß ein Dichter unternimmt, das Leben eines heldenhaften Fürsten vorzuführen, wie dieser sich mit seinen Vasallen entzweit, mit seinen Nachbarn und der Kirche herumschlägt und versöhnt, zuletzt in einem solchen Kampfe untergeht. Der Dichter disponiert die Hauptmomente des historischen Lebens in die fünf Akte und drei Stunden eines Bühnendramas, setzt in Reden und Gegenreden politische Interessen und Parteistandpunkte auseinander, flicht wohl oder übel eine Liebesepisode ein und meint, das geschichtliche Bild in ein poetisches verwandelt zu haben.“ Doch zuletzt zeigt es sich zumeist: „was er geschaffen, sei nicht Geschichte, nicht Drama.“ Mit allen Operationen der dramatischen Kunstpraxis, auch noch so kundig angewandt, hat er kaum jene Totalwirkung erreicht, die das Leben des Helden bei guter Darstellung durch den Historiker hervorgebracht hätte. „Und der Irrtum des Dichters war, daß er die historische Idee an die Stelle der dramatischen gesetzt hat.“ (S. 32, 33 und 58.)

Da wir eben daran sind, Meinungen und Gutachten über unser Thema einzuholen, so dürfen wir auch den fachmäßigen Ästhetiker nicht unbefragt lassen. Friedrich Theodor Vischer scheint wieder im historischen Drama zu viel Nachdruck auf das Stoffliche und auf das Prinzipielle zu legen; beides bei aller Entschiedenheit der ästhetischen Gesinnung doch keine rein künstlerische Auffassung. Wie Hettner, unterscheidet er nicht scharf zwischen dem historisch Bedeutenden und dem dramatisch Brauchbaren, und wo ein großer geschichtlicher Gehalt zu Tage tritt, da ist für

ihn zweifellos auch vollgültige Poesie da. Dem Stoffe nach teilt er die Tragödie in die sagenhaft-heroische, in die historisch-politische und in die bürgerliche. (Ästhetik, III. § 910.) Den günstigsten Stoff für die historische Tragödie findet er in den großen Gährungsmomenten der neueren Zeit; die radikal einschneidenden Naturen sind da häufiger und handeln nicht nur mit hellem Bewußtsein, sondern haben auch das tiefer in sich konzentrierte Leben, dessen das Drama bedarf. Nach der Auffassung und Durchführung des Vorwurfs teilt er das Drama in die Prinzipien-Tragödie, in das Charakter- und Sittendrama (§ 912). Der historisch-politische Schauplatz enthält ihm am bestimmtesten die Bedingung zu der Prinzipien-Tragödie, wogegen das Privatleben mehr auf das Charakterstück und das Sittendrama führt u. s. f.

Wir hätten uns denn lange genug zuhörend verhalten. Es waren so ziemlich die charakteristischen Hauptansichten über das historische Drama, die wir vernommen haben.

Wie scheiden sich dieselben von einander? Teils sind es hochgespannte Postulate, die zumeist von Theoretikern oder solchen Schriftstellern ausgehen, die fachmäßig nicht den Dichtern beizuzählen sind; teils sind es sachliche Bemerkungen, welche von klug produzierenden Autoren herrühren, und gerade die letzteren fassen die Aufgabe beschränkter und vorsichtiger auf.

Und dies begreift sich leicht. Die lebendige Produktion hat ihre eigene durchgeprobte Empirie und bildet sich aus derselben heraus bestimmte Erfahrungsregeln. Mit bloßer Begeisterung, mit eingebildeten höchsten Zielen kommt der Dramatiker von Profession sicherlich nicht lange auf. Ist er durch die Erfahrung der Lehrjahre des Schaffens klug geworden, dann sondert er das Erreichbare von dem bloß Gewünschten und setzt sich zumeist eine kürzere Distanz des

Zieles. Als Anfänger gibt sich der Produzierende der Macht des Stoffes gefangen — in der Zeit der Reife fühlt er sich der Kunstform verpflichtet und sucht dieser vor allem gerecht zu werden.

Woher die vielen und schmerzlichen Enttäuschungen, welche das historische Drama seinen gläubigen Pflegern gebracht hat? Sie finden ihren letzten Grund darin, daß man das geschichtlich Große sofort auch für ein poetisch Großes hielt — ein verhängnisvoller Irrtum, auf welchen Freytag mit Recht aufmerksam macht. Der Held eines wichtigen Wendepunkts der Weltgeschichte muß nicht darum schon ein geeigneter Held für das Drama sein. Auf einen historischen Stoff, der nicht völlig fabelgerecht ist, d. h. sich den Bedingungen der dramatischen Organisation ebenso naturgemäß fügt, als ob er für diesen Zweck frei erfunden wäre, muß der erfahrene Dichter von vornan verzichten, soviel des Anlockenden sonst der Stoff für ihn haben mag.

Wir dürfen schließlich nicht vergessen, daß die in höherem Sinn erfaßte Geschichtschreibung ebensosehr Darstellung und Kunstform sei, wie das Drama. Sie ist Kunstform mit wissenschaftlichem Apparat, sie ist Darstellung unter komplizierteren Bedingungen der Aufarbeitung des Stoffes. Die wissenschaftliche Kunst des Geschichtschreibers — wenn wir sie so nennen dürfen — ist gleichsam ein ruhigeres, aber nicht minder gehaltvolles Geschäft neben jenem des Dichters, nur temperiert und in richtigem Zug gehalten durch die ernste Methode der Forschung. Der geistvolle Historiker hat bei allem objektiven Wahrheitsdrang auch einen Anteil an den dichterischen Gaben, weil ohne den Seherblick der Phantasie das Eindringen in das Gewebe der Motive des Handelns und in die Gesamtanschauung eines großen historischen Charakters nicht möglich ist. Er gibt uns ein ins Einzelne ausgearbei-

tetes Bild des geschichtlich Bedeutenden, welches unseren Verstand und unsere Einbildungskraft — wenn die letztere nicht zu träge ist — gleicherweise anregt: ein Bild, das uns in solcher beziehungsreicher Vollständigkeit kein Dramatiker zu bringen vermag. Müssen wir denn alle großen Anregungen nur aus einer Hand, aus jener des Dichters, und in fünffüßigen Jamben hingezählt erhalten? Klio ist eine andere Muse als Melpomene — und jede von beiden hat ihr eigenes, gutes Musenrecht für sich.

Ich glaube aber, daß das historische Drama nur durch dasjenige wirksam wird, was nicht daran im rein stofflichen Sinn historisch ist. Es findet hiebei eine geheime Geschäftsübertragung der Geschichte an die Poesie statt, deren Modalitäten man doch auf die Spur kommen dürfte. Ich will es versuchen, im Verlaufe der oben begonnenen Betrachtung dieser Frage näher zu kommen: nachdem ich mich vorläufig nur referierend verhalten habe und andere sich aussprechen ließ, um in dieser wichtigen Angelegenheit Stimmen zu sammeln und gegeneinander abzuwägen.

B.

1. Shakespeare als Historiendichter.

Wir haben bis jetzt verschiedene Lehrmeinungen über das historische Drama vernommen; wohl noch von größerer Wichtigkeit ist es, nachzusehen, wie sich die produzierenden Autoritäten zu dieser Aufgabe verhielten. Natürlich beruft sich die Partei der historisch Gesinnten unter den Theoretikern und Dramatikern immer zunächst auf Shakespeare. Ob mit Recht? das steht immerhin in Frage. Genau besehen, hat sich Shakespeare nicht in das Historische hinein-, sondern aus demselben herausgearbeitet. Er fand die „Historie" oder das Chronikdrama als eine überlieferte Spezies auf dem englischen Theater vor. Er selbst als Neuling knüpfte daran an, faßte zunächst das Dramatische von der stofflichen Seite, strebte aber bald — als sich ihm die Sehnen der eigenen Kraft spannten — über die chronikartige Rohstoffproduktion der Charaktertragödie zu. Beim Publikum begegneten Shakespeare und seine für die Bühne dichtenden Kollegen, die vor und neben ihm schrieben, einer grundnaiven Stimmung, welche mit einem gewissen Heißhunger nach dem überpfefferten Reiz des Tatsächlichen, nach massenhafter Häufung der Begebenheiten mit abenteuerlichen Schicksalswendungen verlangte. Daran mußte unbedingt angeknüpft werden, um aus der gegebenen Grundlage, die nicht beseitigt, sondern nur allmählich umkonstruiert werden konnte, das Publikum schrittweise für ein höheres, oder

wenigstens reineres dramatisches Interesse zu gewinnen. Es ist ein großer Fortschritt, wenn man sich über die Tatsachen hinaus für die Personen, für die Charaktere in ihrer inneren Entwicklung interessiert; ein weiterer Fortschritt noch, wenn die dramatische Kultur soweit gediehen ist, daß sich der Anteil schon mit einiger Konzentration einem einzelnen, scharf gefaßten Problem dieser Art zuzuwenden vermag.

Shakespeare ging anfangs auf sein Publikum ein und nötigte es dann, mit ihm weiter zu gehen. Er setzte ihm zunächst die grobschrötige Volkskost des Tatsächlichen im „Perikles, Prinz von Tyrus", in „der höchst kläglichen Tragödie von Titus Andronicus" und dann in den drei Teilen von „Heinrich VI." ausgiebig zugemessen vor, aber da bereits mit gewissen reineren poetischen Ingredienzien gemischt. Man muß bemerken, daß in allen diesen frühen Dramen der Ereignisstoff als solcher in seiner quantitativen Anhäufung den Ausschlag gab, ganz einerlei, ob er von historischer oder romanhafter Herkunft war, aus der Chronik des Holinshed oder aus dem Reimwerk des altenglischen Lehrdichters John Gower u. s. f. stammte. Allmählich nun entlastet der Dichter sein Drama von dem niederziehenden Schwergewicht des äußerlich Faktischen, er erringt sich über die Schlachtfelder des Kriegs der beiden Rosen hinweg den Kampfpreis der dramatischen Kunstform — wie ich es in der näheren Besprechung der englischen Historien in der ersten Abteilung dieses Buches (Seite 29—128) darzulegen versuchte. Aus der York-Trilogie, den drei Teilen von „Heinrich VI.", wächst die erste, gewaltige Charaktertragödie Shakespeares heraus: König Richard III. Man weiß, wie Schiller sich von derselben ergriffen fühlte, als er sie vor der Ausarbeitung seines Wallenstein studierte. Er schreibt darüber an Goethe: Es sei dies eine der erhabensten Tra-

gödien, die er kenne; die großen Schicksale, ausgesponnen in den vorhergehenden Stücken, seien darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt; es sei gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man da genieße. Eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten; man komme nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern sei es, wie der Dichter dem unbehilflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte ꝛc. Kein Shakespearisches Stück habe Schiller so sehr an die griechische Tragödie erinnert. — In der Tat ist das Historisch-Stoffliche, das in den früheren Stücken sich zäh weiterarbeitet, hier mit einemmale bewältigt, das Interesse an den Tatsachen muß der Psychologie weichen, und das Charakterbild selbst ist eine mächtig zusammengefaßte poetische Schöpfung.

In der Tetralogie der Lancasterstücke, welche Shakespeare später vornahm, zerfährt oft die Komposition, weil sich der Stoff der Ereignisse nicht dramatisch bändigen ließ. Da gibt denn der Dichter die Aktion preis und hält sich um so sorgsamer an die Charaktere. Gleich im Beginn des Zyklus ist bei Richard II. das Interesse vornehmlich psychologisch, es konzentriert sich auf die Charakterschilderung dieses von Hoheit schwärmenden, doch dabei so gewissenlosen Fürsten; durch den ersten Teil von Heinrich IV. blitzt das scharfe Falkenauge des Percy Heißsporn hin — und es ist nicht nur ein schwerer Verlust für Northumberland und seine Partei, sondern auch für die dramatische Dichtung selbst, als dieser temperamentvolle Heldenjüngling im Zweikampf vom Prinzen Heinz erschlagen wird. Der zweite Teil, der sich in dürrer Staatsaktion verschleppt, lebt dramatisch zunächst nur von Falstaffs komischen Gnaden. In Heinrich V. teilt sich das Interesse zwischen der Kriegsbegeisterung, die von der glänzenden Gestalt des Helden-

königs ausstrahlt, und dem farbenreichen, genrehaften Detail der Lagerszenen. Weiter zurück, da Shakespeare die Aufgabe hatte, das trübe, schmutzfarbige Bild der Epoche Königs Johann zu schildern, hält er sich wiederum an die menschlichen Anhaltspunkte, welche ihm das Rührende in den Situationen des Prinzen Arthur, der Humor und die wackere Gesinnung zu schlechter Zeit in der Gestalt des Bastards Faulconbridge darbot.

Also das Menschliche, nicht das Stofflich-Historische nimmt vor allem den Anteil Shakespeares in Anspruch; er sucht immer als Dichter gegenüber der Geschichte auf seine Rechnung zu kommen und besorgt das Wesentliche und Beste aus eigensten, poetischen Mitteln.

Noch entschiedener gilt dies von den Römerstücken, zu welchen ihm überdies die Biographien Plutarchs ein weit mehr fabelgerechtes Material darboten, als die Chronik Holinsheds für die englischen Königsdramen. Über Coriolan sagt Adolf Wilbrandt sehr treffend in seiner geistreichen Einleitung zu der Übersetzung dieses Stücks (Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe, VIII. Band, Heft 4. 1868): „Wie wenig Shakespeare daran dachte, aus dieser echtesten Charaktertragödie ein politisches Drama zu machen, in dem die großen Zeitmächte sich bekämpfen und geschichtliche Ideen unterliegen und siegen sollten, das zeigt am deutlichsten die Unzufriedenheit der Theoretiker, die aus ästhetischen Maximen diese Forderung aufstellen und dann mehr oder weniger beredt dem Dichter grollen, daß er die ihm zugeschobene Aufgabe so schlecht erfüllt habe. Er hat sie allerdings nicht erfüllt, — weil sie ihm sicherlich niemals auch nur vorgeschwebt hatte. Er dachte weder den Sieg der demokratischen Idee über die aristokratische, noch den des Adels über die Plebejer zu feiern . . . Was den Dichter erregt hatte, war unzweifelhaft das große Schicksal, das

ein gewaltig angelegter Mensch durch rücksichtslose Entfesselung seiner Naturkraft auf sich herabzieht; ein Mensch, der nichts sein wollte als ein Mann, der, wie Plutarch es ausdrückt, ‚alles zu meistern und sich nie zu fügen, für das Wesen der Mannheit hielt' . . . Nichts ist also irriger, als den Coriolan nur als das Urbild eines Aristokraten zu betrachten, der an den Fehlern seines Standes zugrunde geht. Was ihn vielleicht auf den ersten Blick so erscheinen läßt, ist die geschichtliche Färbung seines Schicksals, der Konflikt, in den er gestellt ist; aber die Quelle seines Schicksals ist seine eigene, persönlichste Natur, ist eben seine absolute Männlichkeit. Er ehrt von den Mächten, welche die Welt bewegen, nur die Kraft." — Es liegt uns demnach hier ein rein psychologisches, menschliches Problem vor, allerdings unter gewissen historischen Voraussetzungen der Handlung: aber weitere Absichten einer poetischen Geschichtsdeutung sind hier nicht im entferntesten anzunehmen. Ganz von selbst berichtigt sich auch die unrichtige Auffassung Hermann Hettners bezüglich des Julius Cäsar: „Alle Fehler, die man hier einst rügen zu dürfen glaubte, als habe dieses dramatische Werk keinen eigentlichen Helden und keine Einheit der Handlung, zerfallen in sich, sobald man nur die Grundidee ihren inneren Kern rein entfalten läßt. Nicht um den Untergang Cäsars handelt es sich hier, sondern einzig um den Kampf des republikanischen und des monarchischen Staatsprinzips." So? Einzig nur darum! Die wunderbar ausgearbeiteten Gestalten eines Cäsar, Brutus, Cassius, Antonius beschäftigen uns in dieser außerordentlichen Tragödie: ihre Wirkung und Gegenwirkung aus ihrer konkreten Charakteranlage heraus, der Kampf ihrer Naturen an einem allerdings großen Wendepunkt der Geschichte, nicht die notdürftige Versinnlichung dieses Wendepunkts als solchen. An so etwas kann ein voller Drama=

tiker gar nicht denken, ja er würde in seiner Gestaltungskraft erlahmen, sobald er an nichts anderes dächte. Wenn wir noch einen flüchtigen Blick auf „Antonius und Kleopatra“ fallen lassen, so können wir es nicht bezweifeln, daß dies eine entschiedene Liebestragödie ist, die freilich auf einem sehr erhöhten historischen Podium sich abspielt. Die erotische Leidenschaft erhält durch die verhängnisvoll hereinwirkende Staatshandlung einen schärferen Stachel, ein tiefer gehendes Raffinement in ihren Peripetien: aber aller Szenenwechsel des geschichtlichen Schauplatzes und die Seeschlacht von Aktium dazu ändern nichts an dem rein menschlich-leidenschaftlichen Grundcharakter des Stückes.

Ganz spät kehrt Shakespeare — jedenfalls aus einem äußeren Anlaß — zum englisch-patriotischen Schauspiel in „Heinrich dem Achten“ zurück. Es ist auch auf der modernen Londoner Bühne ein beliebtes Ausstattungsstück, das den strahlenden Königshof jenes ebenso üppigen wie grausamen Monarchen in aller Bühnenpracht zu versinnlichen sucht; die Inszenierung scheint sich genau an die Weisung aus dem Prolog des Stückes zu halten: „Wer nichts will als etwas Schaugepräng, soll, bevor zwei Stündchen um sind, satt sich schaun für seinen Schilling.“ Nirgends sonst taucht der Dichter außer seinen ganz frühen Chronikstücken von Heinrich dem Sechsten so tief in das Historische hinab; wie dort die wilde Parteiung, der Schlachtenlärm von Burg zu Burg, so bilden hier das Hofzeremoniell, der Tendenzprozeß, das politische Gespräch, der Krönungszug &c. die Elemente des Vorgangs. Das Stück wurde zum erstenmal unter dem Titel: „Alles ist wahr“ aufgeführt; in der Tat ist es durchaus eine dramatisierte Staatshandlung. Ein scharf und geistreich wahrnehmendes, aber schon weltmüdes Auge scheint auf dem Ganzen zu ruhen; die poetischen Töne vibrieren nur leiser

herein, wie die Musik, welche die Vision der kranken Königin schwermütig begleitet. Das wäre denn ein historisches Drama mit genau eingehaltener Verpflichtung an das dargebotene Material; aber in solcher Weise pflegte Shakespeare sonst nicht vorzugehen.

In allen anderen Fällen scheint es auch für das Bewußtsein seines dramatischen Schaffens keinen wesentlichen Unterschied gemacht zu haben, ob er (wie so oft) aus Holinsheds History of England schöpfte, oder aus italienischen Novellensammlungen, oder ein andermal wieder aus den Biographien Plutarchs in der Übersetzung von North seine Sujets holte. Er fand überall Historienstoff vor, ob englischen, altbritischen, dänischen oder römischen, oder fernen alten Fabliaux-Stoff, der durch die Länder gewandert war und endlich in der italienischen Novellistik die Erzählungsreife erlangt hatte. Bei der sorglosen Kritik seiner Zeit nahm man all jene Stoffe als etwas wirklich oder möglicherweise Geschehenes hin, der lebhafte Vortrag der Erzählung schloß immer eine gewisse Glaubwürdigkeit in sich, und der Dramatiker, der schließlich an dieses Material herankam, benützte es mit Rücksicht auf seine gestaltungsfähige Brauchbarkeit, nicht auf die quellenmäßige Prüfung seiner Herkunft. So gab es denn auch für Shakespeare keine scharfe, spezifisch trennende Unterscheidung zwischen geschichtlich beglaubigtem und gut fabuliertem Grundstoff: beides war ihm „Historie", und er machte sich eines wie das andere nach derselben Methode der Dramatisierung zu eigen. Überall kam es ihm darauf an, das überliefert Stoffliche, woher er es immer beziehen mochte — sei es die Landesgeschichte, die römische Geschichte, die Sage oder die Novelle — aus der rohen Dunkelheit und Undurchsichtigkeit des Stoffes in das psychologisch Durchsichtige der Motivierung, in helle, charakterisierende Poesie aufzulösen. Daher gab es für ihn keine

gesonderte Methode für die Behandlung streng historischer und nicht historischer Sujets: zur Darlegung seiner außerordentlichen, ebenso realistischen wie poetisch durchgeistigten Menschenkenntnis waren die einen wie die anderen in gleichem Maße für ihn fruchtbar. Ebensowenig existierte für ihn der Unterschied zwischen geschichtlichen und sagenhaften Themen: sein „Macbeth", sein „König Lear", sein „Cymbelin" sind gleicher Weise historienartig geführt, wie etwa „König Johann" oder „Richard der Dritte". Freilich gestattete ihm der Stoff bei den sagenhaften Tragödien mehr Helldunkel und Tiefe des Hintergrundes: in die Atmosphäre des Stoffes versenkte er sich sofort mit der ganzen Schärfe seiner dichterischen Instinkte, ohne ihn deshalb als eine besondere Gattung zu nehmen und mit Absicht so behandeln zu wollen. Den ebenfalls sagenhaften Hamlet rückt er sogar in der Beleuchtung und Färbung der Figuren, in den Szenen mit den Hofkavalieren, den Schauspielern rc. ganz hart an die Rampe der Gegenwart; trotz der stofflich fremdartigen Grundlage war diese wundersame Tragödie eminent modern für das Zeitalter Shakespeares in der Sittenschilderung, im Konversationston, in der geistreich-überlegenen Ironie, ganz abgesehen von dem metaphysischen Gehalt, dem Tiefsinn der philosophischen Reflexion, an welchem die ganze Zukunft bis in unsere Tage hinein zu zehren hatte. — Im allgemeinen kann man sagen: Shakespeare faßte die Sagenstoffe ganz so, als ob sie historisch wären, während der griechische Dramatiker — man gedenke der „Perser" des Aeschylos — das Historische völlig im Stil der Heroensage behandelte. So blieb für Shakespeare der Rahmen der Historie noch immer maßgebend für die theatralische Form auch solcher Stücke, die keinen eigentlich historischen Inhalt hatten. Selbst im „Hamlet", dieser

am meisten verinnerlichten, psychologisch-dramatischen Dichtung, melden sich die Marschbewegungen des Fortinbras mit dem herkömmlichen historischen Trommelwirbel an; er ist gleichsam der im Hintergrunde wirksame Historienheld, der zuletzt über Leichen hin die Szene des Stücks in Besitz nimmt. Doch dies alles gehört zum äußerlichen Stil, zum theatralischen Herkommen; in der Hauptsache war das Historische für Shakespeare eine immer dünnere Schale, die er mit reichem, aus der Tiefe des eigenen Geistes quellendem Inhalt füllte. —

* * *

2. Goethe und Schiller in ihrer Stellung zu der Aufgabe.

Wenn wir uns jetzt unseren Klassikern zuwenden, so finden wir bei Goethe zunächst den allergeringsten Anhalt für das Dogma vom historischen Drama. Für ihn gibt es nur individuelle Probleme der Dichtung; das ändert sich auch nicht in den wenigen Fällen, wo er eine Beziehung zur Geschichte nimmt. „Die Lebensbeschreibung Götzens von Berlichingen hatte mich im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil" — so schreibt Goethe in Wahrheit und Dichtung, 10. Buch. Der Stegreifritter mit der eisernen Hand war das echte Mannesideal für die Sturm- und Drangzeit des jungen Deutschland der 70ger Jahre im achtzehnten Jahrhundert. Bis auf einzelne, anekdotenhaft charakteristische Züge und die Grundtonart, welche aus der Selbstbiographie des Helden auch in das Stück hinüberklingt, ist in dem letzteren des Erfundenen weit mehr als des Geschichtlichen. Das

Hauswesen auf der Burg Jaxthausen mit seinen intim anheimelnden Zügen ist von dem Dichter durchaus selbständig erschaut; Elisabeth, die herzenstapfere, deutsche Hausfrau, in deren Bild sich Goethes Mutter zu erkennen glaubte, die sanfte Marie mit der wohlgemeinten, falschen Frauenpädagogik, nach der sie Götzens Jungen mißerzieht, der prächtig-frische Georg, der wackere Lerse, der Straßburger Kommilitone des jungen Goethe, hier zum Kriegsknecht umgekleidet — sie sind des Dichters eigenste, von ihm frei geschaffene Gestalten, und ihr Puls ist völlig nach seinem Herzschlag gerichtet. Ebenso auf der andern Seite Weislingen, die Stammfigur für eine durch die ganze weitere Dichtung Goethes hindurchlaufende Charakterform der weichen, verhängnisvoll bestimmbaren Naturen, die glitzernde Sirene Adelheid und ihr Opfer, der Knappe Franz; dazu gesellen sich weiters als Koloritfiguren die Zigeuner. Wenn man sich nach dem Historischen umsieht, so beschränkt sich dieses auf die Fehde mit dem Bischof von Bamberg, die Reichsacht, die Haft in Heilbronn und die Beteiligung des Helden am Bauernkrieg. Die wirklich historischen Figuren, wie der Kaiser Maximilian, der Bischof, dann Franz von Sickingen und die aufrührerischen Bauern sind episodisch und nur flüchtig skizziert, und gerade die erdichteten Gestalten, die den Vordergrund einnehmen, haben die vollste persönliche Deutlichkeit, die bestimmteste Physiognomie. — Und nun folgt bedeutend später der zweite historische Held Goethes: Egmont, mit dem er sich unter langen Unterbrechungen von der letzten Zeit seiner Frankfurter Existenz bis nach Rom hin beschäftigt. Auch dieser ist ein Held der freien, individuellen Selbständigkeit, wie Götz von Berlichingen — aber nicht mittelalterlich rauflustig, sondern weltmännisch gewinnend, voll männlicher Anmut und bezaubernden Leichtsinns: gleichfalls ein Mannesideal des

Dichters in einem weiteren Stadium seiner Anschauung, mit vielfachen Spiegelreflexen seiner eigenen glänzenden, faszinierenden Persönlichkeit. „Kind, Kind! nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch" — mit diesen Worten Egmonts riß sich Goethe aus Lilis Armen los, als er sich gegen Weimar wandte. Und ein guter Teil von dem heiteren Glanz, der Lebenszuversicht seines niederländischen Helden lag auch über des Dichters eigenem Wesen — und damit eroberte er sich gleich im ersten Anlauf den ganzen Kreis der kleinen Residenz an der Ilm. Man darf wohl behaupten: dieselbe innere Beziehung, welche der Marquis Posa zu der Gesinnung Schillers hat, diese hat Egmont auf der analogen Stufe der Entwicklung zu dem Naturell Goethes. Freilich ist das Stück, nach den herkömmlichen Anforderungen an das historische Drama betrachtet, so sorglos komponiert wie nur möglich; der Dichter erledigt den geschichtlich-politischen Vorgang in den Kabinetts- und Bürgerszenen lediglich als Stoff der Besprechung, nicht einer direkt vergegenwärtigenden Handlung. Dadurch eben schafft er sich Raum für die menschliche Entwicklung des Helden und den Roman in der Bürgerstube, der sich zwischen Egmont, Klärchen und Brackenburg abspielt — aber die herrliche Szene, in welcher Klärchen die Bürger Brüssels für die Befreiung des Geliebten zu erregen sucht, leitet wieder den Roman in die geschichtliche Handlung mit starkem dramatischen Griff hinüber.

Und nun die weitere Frage: wie verhielt sich Schiller — unser eigentliche Klassiker des historischen Dramas — produktiv und theoretisch zu dieser Aufgabe?

Schillers ideale Intentionen hatten eine solche expansive Kraft, daß ihnen gegenüber die historische Realität kein

selbständiges Recht für sich behielt; mit gleicher souveräner Freiheit, wie Goethe es im Götz, Egmont, Torquato Tasso tat, dichtete er seine Welt in die geschichtliche hinein, und unterwarf jede positive Gestalt des Lebens höheren, poetischen Absichten. Freilich stets im Sinne einer ins Allgemeine gehenden, idealisierenden Tendenz, gegenüber der intimen Individualisierung, wie sie in Goethes Art lag. Man kann zwei Hauptperioden in seinem Verhältnis zu dem gegebenen, oder vielmehr von ihm gewählten Stoff unterscheiden: die erste von den „Räubern" bis zu „Don Carlos", wo immer eine starke, enthusiastische Erregung, eine leidenschaftlich-rhetorische Tendenz den Anteil an einem Sujet, und demgemäß seine völlig freie Umgestaltung bestimmte; dann die zweite von „Wallenstein" ab bis auf „Tell", — wo jener subjektive Enthusiasmus gemäßigter hervortritt, aber dafür gewisse künstlerisch-ideale Prinzipien um so entscheidender auf die jeweilige Gestaltung des Stoffes einwirken. In jener früheren Epoche der leidenschaftlichen Produktion ist Schiller fast immer persönlich in einer Hauptgestalt zu finden: in Karl Moor, in Ferdinand von Walter, vor allem in Marquis Posa; auch im Fiesco blitzt uns sein entflammter Blick teils aus dem Auge des Helden, teils aus jenem des Republikaners Verrina an. In der spätern, künstlerisch geläuterten Zeit Schillers wird aber dieser Enthusiasmus selbst zu einer frei beherrschten Kunstform, und der Dichter vermag es nun, mit seiner vollströmigen Redekraft auch solche Enthusiasten auszustatten, deren Pathos seiner persönlichen Gesinnung weniger verwandt ist: so die Soldatenbegeisterung des Pappenheimer Kürassiers, den mystischen Sternenglauben Wallensteins, die visionären Verzückungen der Jeanne d'Arc, sogar die Konvertiten-Ekstase eines Mortimer, dann wieder den echten gebirgsländerischen Lokalpatriotismus eines Freiherrn von

Attinghausen. Aber es ist dies durchgängig die ihm eigentümliche, subjektive Kraft, mit welcher er diese verschiedenen Gestalten geistig zu durchleuchten vermag. Als Dichter der erregten, in überwallendem Redestrom sich äußernden Überzeugung trat er selbst in die Laufbahn, und daher erwarb er sich aus eigener Seelenerfahrung das volle dichterische Verständnis dafür, wie sich überzeugte und begeisterte Naturen überhaupt zu äußern haben, sei auch der Inhalt ihrer Begeisterung, welcher er wolle. —

Über keine anderen seiner dramatischen Produktionen ist Schiller so geistvoll-redselig gewesen, wie über den Don Carlos nach beendigter Arbeit (Briefe über Don Carlos 1788), und über Wallenstein während der vorbereitenden Arbeit (Briefwechsel mit Goethe und Körner 1796). Er läßt sich die saure Mühe in der allmählichen Aufarbeitung und Bewältigung des widerspenstigen Wallensteinstoffes nicht verdrießen; galt ihm doch dieselbe als heilsamer Kurgebrauch gegen die rhetorisch-überschwengliche Richtung seiner früheren Behandlungsweise, als der entscheidende Übergang zum „objektiven Verfahren". Tatsächlich war es aber nur der Übergang zu einer gereifteren, beruhigteren, geklärteren Subjektivität. Alle Bildungsabsicht und Disziplin, welcher Schiller sein eigenes Talent unterwarf, konnte den Grundzug desselben wohl regeln, aber nicht ändern.

Gegen Körner spricht sich Schiller am eingehendsten über die Schwierigkeit der neuen Aufgabe aus. Der Wallenstein-Stoff habe beinahe alles, was ihn von dramatisch-tragischer Behandlung ausschließen sollte. Er sei im Grunde eine Staatsaktion und besitze alle „Unarten" einer politischen Handlung mit Rücksicht auf den poetischen Gebrauch: „ein unsichtbares, abstraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, eine für den Vorteil des Poeten viel zu kalte und trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch diese bis

zur Vollendung und zu einer poetischen Größe zu treiben" . . . Die Basis, auf die Wallenstein seine Unternehmung gründe, sei die Armee, mithin für den Dichter eine unendliche Fläche, die er nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kraft vor die Phantasie bringen könne; er vermöge also das Objekt, auf welchem Wallenstein ruhe, nicht zu zeigen und ebensowenig das, wodurch er falle: die Stimmung der Armee, den Hof, den Kaiser. Auch die Leidenschaften selbst, durch die der Held bewegt werde, Rachsucht und Ehrbegierde, seien von der kältesten Gattung. Dennoch — meint Schiller — sei seine Lust an der Arbeit nicht im geringsten geschwächt. Gerade ein solcher Stoff habe es sein müssen, an dem er sein neues dramatisches Leben habe eröffnen können. Er suche absichtlich, um zur Objektivität zu gelangen, in den Geschichtsquellen eine Begrenzung — glaube aber andererseits sicher zu sein, daß ihn das Historische nicht herabziehen oder lähmen werde. Nachdem die dramatische Durchführung schon weit vorgeschritten war, schreibt er ganz resolut an Goethe: „Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andere als historische Stoffe zu wählen; frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren, und das letztere ist der eigentliche Fall bei Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene, bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkür widersteht."

Dies sind durchaus Arbeitsbekenntnisse, wenn das Wort gestattet ist — es ist ein Rechenschaftsbericht über die schrittweise gemachten Erfahrungen während der Produktion — und darum auch lehrreich für die anderen Produzierenden. In der Tat hat kaum ein Dramatiker früher oder später

die künstlerische Aufgabe der Dramatisierung eines geschichtlichen Themas, sowie überhaupt das Verhältnis des Historischen und Poetischen nach allen Seiten hin so genau erwogen und durchdacht, wie Schiller während der mühevollen Beschäftigung mit dem Wallenstein.

Das „Lager" wurde bereits am 18. Oktober 1798 — noch lange vor Abschluß des Ganzen — zur Wiedereröffnung des Theaters in Weimar vereinzelt aufgeführt: mit jenem bedeutungsvollen Prolog, der in so starken Akzenten die historische Tendenz ausspricht und sich nachdrücklich gegen das damalige Repertoire kehrt, dessen ganze Breite das Rührstück in bürgerlicher Tracht oder militärischer Uniform, das sogenannte „Familiengemälde", dann das „ländliche Sittengemälde" 2c. ausfüllte. Im Hinblick auf die großen Zeitereignisse „an des Jahrhunderts ernstem Ende" nimmt der Dichter „den großen Gegenstand" auch für die dramatische Kunst in Anspruch. — Anfangs November desselben Jahres hatte die Arbeit an den beiden Hauptstücken ihren weiteren Fortgang; der Dichter gelangte jetzt zu jenem Teil der Handlung, welcher der Liebe gewidmet sein sollte. Da wird in ihm trotz allen „objektiven Verfahrens" der junge Schiller von ehedem wieder wach — und die sympathetische Gestalt des Max Piccolomini stellt sich neben ihn wie seine eigene Jugend. Mit einmal bezeichnet er jetzt die Herzenspartie des Stückes als „die poetisch wichtigste", die sich ihrer rein menschlichen Natur nach „von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion" völlig lostrenne, ja dem Geiste nach sich ihr entgegensetze. „Es ist schwerer, ein Interesse für das Gefühl, als eines für den Verstand aufzugeben." Auch dies ist ein Bekenntnis — und ein solches, das nicht mißzuverstehen ist. Mit dem emphatischen Programm des historischen Standpunktes, wie dasselbe der Prolog aufzustellen

scheint, hat es also doch keinen völligen Ernst. Sowie der Dichter von vornan das Bestreben zeigt, den Helden selbst trotz des umständlichen historischen Apparats „den Augen und den Herzen menschlich näher zu bringen“, so spart er sich überdies die Max- und Thekla-Episode für das volle Genügen des rein menschlichen und poetischen Interesses auf. In früheren Jahren schrieb Schiller an den Herrn von Dalberg, sein Don Carlos sei anfänglich auf ein bloßes tragisches Familiengemälde in einem Herrscherhause angelegt gewesen. Nicht minder befinden wir uns auch im dritten Akt von „Wallensteins Tod“, in der großen Abschiedsszene des Max Piccolomini, inmitten der vollen häuslichen Aufregung eines Familienstücks, trotz des Aufmarsches der Pappenheimer Kürassiere und alles historischen Schießens und Lagerlärms da draußen.

Schon am 19. März 1799 — zwei Tage nach Übersendung des für die Bühnendarstellung bestimmten letzten Teils von „Wallenstein“ schreibt Schiller an Goethe: „Soldaten, Helden und Herrscher“ habe er „vor jetzt herzlich satt“. Er wolle dem Freunde, wenn er nach Jena käme, „seine tragischen Stoffe von freier Erfindung vorlegen, um nicht in der ersten Instanz in dem Gegenstande einen Mißgriff zu tun“. Wiederholt kommt er nun in seinen Äußerungen darauf zurück, daß er „von alten Zeiten her an solchen Stoffen hänge, die das Herz interessieren“, und diese Rücksicht lenkt fortan seine Wahl. Wie er den Prozeß der Maria Stuart zu studieren anfängt, findet er manche dankbare Seiten an dem Stoff, besonders diese, daß er sich zu der euripideischen Methode zu qualifizieren scheine, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe. Er erblickt da „eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung

anzufangen." In dieser Weise gewann das Menschliche und das Leidenschaftliche um so freieren Spielraum; in der Tat hat Schiller innerhalb des knapp zusammengefaßten, historischen Rahmens das wesentliche, dramatische Bild mit Leicester, Mortimer und der Begegnung der beiden Königinnen ganz frei erfunden und selbständig komponiert. Als er an die Dramatisierung der Jungfrau von Orleans geht, findet er, daß man bei einem neuen Stoff auch die Form neu zu erfinden habe und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten müsse. Wie die Arbeit vorwärts geht, erklärt er sich mit ihr zufrieden; das Historische sei überwunden und die Motive dabei alle poetisch. Nicht lange darauf, als er nach einem neuen Stoffe ausblickt, schreibt er (13. Mai 1801) an Körner: „In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt" ... Er möchte sich jetzt gern der einfachen Tragödie in ihrer strengsten Form zuwenden. Bald konstruiert er sich eine solche Form in der „Braut von Messina". Beiher wirken wieder gewisse historische Reize auf Schiller ein: er interessiert sich für die Geschichte Warbecks und für die Prätendentenstoffe überhaupt. Dabei stellt er einen neuen artistischen Grundsatz auf: die völlig freie Umdichtung eines geschichtlichen Vorganges auf den Kern der fruchtbaren Situation hin, und die Benützung des Historischen als bloßer Grundlage einer tragischen Handlung. „Überhaupt glaube ich, daß man wohl tun würde, immer nur die allgemeine Situation der Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles Übrige poetisch frei zu erfinden — wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entstünde, welche die Vorteile des historischen Dramas mit dem erdichteten vereinigte." Goethe stimmt der Ansicht des Freundes zu; „es sei gar keine Frage, daß, wenn die Geschichte das simple

Faktum, der Dichter Stoff und Behandlung hergebe, man besser und bequemer daran sei, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen solle; denn da werde man immer genötigt, das Besondere des Zustandes mit aufzunehmen, man entferne sich vom Menschlichen und die Poesie komme ins Gedränge." Wohl hatte Schiller bei den Prätendentenstoffen — unter denen er sich zuletzt für den russischen Demetrius entschied — noch eine weitere Absicht. Er hatte an der „Braut von Messina" den tragisch-theatralischen Wert der antiken Schicksalsidee erprobt und sich auch vorübergehend mit dem Gedanken beschäftigt, den „Oedipus" von Sophokles für die Bühne zu bearbeiten. In einen solchen Prätendentenhelden wie Demetrius, dem sich das Rätsel seiner Existenz, an deren Rechte und Ansprüche er selbst glaubt, erst später vernichtend enthüllt, ließ sich Oedipus und sein Geschick gleichsam in die historische Gestalt umsetzen, es ließ sich ein fatalistischer Eindruck, doch ohne Fatum und Orakel, in den natürlichen Zusammenhang der Wirklichkeit einführen, und so eine neue, eigentümlich kombinierte Form der Tragik schaffen. — Als sich Schiller mit dem „Wilhelm Tell" beschäftigt, schreibt er wieder an Körner: „Obgleich der Tell einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig erscheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinanderliegt, da sie großenteils eine Staatsaktion ist und — das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen — der Darstellung widerstrebt: so habe ich doch bis jetzt so viel poetische Operationen damit vorgenommen, daß sie aus dem Historischen heraus und ins Poetische eingetreten ist . . ." Und wie völlig und rein trat sie in die Dichtung ein, und zwar in eine solche, an deren Realität man sogar glaubt!

Kann ein Dichter über seine Absichten sich deutlicher, präziser aussprechen als in all diesen, hier nochmals zu-

sammengereihten Beweisstellen? Es ist hiebei bemerkenswert, daß wir bei Schiller den Grundbegriff des historischen Dramas — wenn dieses überhaupt als eine besondere Gattung statuiert werden darf — in beständiger Bewegung finden, und er von einem Stoff zum anderen die Aufgabe anders formuliert. Das schließliche Ergebnis ist dieses: daß ihm das Historische stets nur Mittel für einen dichterischen Zweck ist und er geschichtliche Sujets nur darum wählt, weil sie den Bedingungen seiner Produktion zusagen, nicht aber, weil er das stofflich Historische als solches dramatisieren will.

Und dadurch unterscheidet er sich ganz wesentlich von denjenigen, denen der „hohe Ernst und Gehalt der Geschichte" an sich schon als essentielle Poesie gilt.

Diesen Standpunkt vertritt z. B. Ludwig Tieck und gibt demselben in dem merkwürdigen Aufsatz „Die Piccolomini und Wallensteins Tod" in seinen dramaturgischen Blättern einen unumwundenen Ausdruck. „Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblicke erschließt . . . Geht einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk um so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht; er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Diesen Weg hat, außer dem großen Shakespeare, noch kein anderer Dichter" (mithin auch Schiller nicht) „wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und vollendetste. Es dürfen sich Shakespeare wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten

und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtschreiber an die Seite stellen lassen."

Die Verwechslung der Aufgabe des Dramatikers und des Historikers kann nicht naiver sich aussprechen, als an dieser Stelle. Schiller hat nur ein einziges Mal, nämlich in dem Prolog zum Wallenstein, Miene gemacht, das Wirkliche mit dem Poetischen zu identifizieren. „An des Jahrhunderts ernstem Ende, wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird" ... Es war der Einfluß der Zeitstimmung, der da seine rasche Rhetorik beflügelte. Das Wort aus der einleitenden Abhandlung zur Braut von Messina: „Der Künstler könne kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen, wie er es finde" spricht dagegen seine wahre ästhetische Überzeugung aus. Schiller verhielt sich dem historischen Stoff gegenüber immer als Künstler: ihn umstellend, plastisch-knetend, dramatisch organisierend, bis er seinen idealen Absichten sich so fügte, als ob er von vornher sein frei erfundenes Eigentum gewesen wäre. Man kann zuweilen über das Resultat des letzten Eindrucks mit ihm rechten, aber gegen die Methode seines Schaffens dürfte sich kaum etwas Gegründetes einwenden lassen.

*

Das Große in der Literatur und Kunst hat — wie so oft — ein kleinliches Nachspiel. So war es auch hier.

Nachdem Schiller in der früher bezeichneten Weise sich die künstlerische Form für die Behandlung historischer Stoffe durchgebildet, fand sein großes Vorbild sehr bald eine bedenkliche Nachfolge. Es entstand eine Schule Schillers gegen seinen Geist und seine Intentionen. Sie teilte sich in zwei Richtungen: in jene der Hochgestimmten von mäßiger Begabung, bei denen zunächst der an der Jambendiktion genährte Enthusiasmus zur Geltung kam, und in die andere

der schlauen Praktiker, die es bald herausbekamen, daß die großen technischen Erfahrungen Schillers wohl auch zu handwerksmäßigem Gebrauch zurechtgestellt werden könnten. Seine so deutlich und bestimmt herausgearbeitete theatralische Form bot ja genug Anhaltspunkte für die äußerlich zugreifende Handfertigkeit, und seine schwungvolle Diktion nicht minder für ein konventionell nachredendes Pathos. Sogar Kotzebue trat in die „höhere Bahn" der historischen Dramatik und der fünffüßigen Jamben. Um das Jahr 1801 — hart nach dem Schillerschen Wallenstein — lieferte er neben dem Lustspiel „Die beiden Klingsberg" in einem Zuge die „Octavia", den „Gustav Wasa" und den „Bayard"; 1803 schrieb er neben der Posse „Die deutschen Kleinstädter" das vaterländische Geschichtsdrama „Die Hussiten vor Naumburg" mit Chören; nach einer weiteren Reihe wechselnder historischer Anwandlungen folgten 1816 schließlich „Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen". Dieser hervorragende Geschäftsmann der Bühnenproduktion wollte eben jede gangbare Sorte der Dramatik in seinen Betrieb aufnehmen: warum nicht auch das geschichtliche Drama? — Ein dünner Seitenbach aus der rauschenden Quelle Schillerscher Dichtung ergießt sich in das redlich gemeinte Trauerspiel „Zriny" von Theodor Körner (1814). — August Klingemann (geb. 1777, gest. 1831), dessen Beziehung zu den Romantikern wohl über die vertraute Universitätsfreundschaft mit Brentano nicht hinausgeht, hat sich verschiedene Patronen für das historische Drama ausgeschnitten, frei und roh nach Goethe und Schiller und nicht minder nach Werner. Dem Wilhelm Tell stellte er eine ganze Trilogie entgegen: „Arnold von Halden", „Der Sturz der Vögte" und „Heinrich von Wolfenschießen" (1806). Weiterhin setzte Klingemann noch unermüdlich einen geschichtlichen Helden um den andern in

Szene — so Heinrich den Löwen, Martin Luther, Kolumbus, Ferdinand Cortez, Cromwell — um aber zuletzt doch mit dem Spektakelstück „Die Braut vom Kynast" seinen Haupterfolg auf Provinztheatern zu feiern. — In den dramatischen Versuchen des österreichischen Dichters Heinrich Josef von Collin (geb. 1771, gest. 1811), von denen nur der „Regulus" eine gewisse Aufmerksamkeit erregte, hallt weit mehr die Rhetorik der französischen Tragödie nach, als das wärmere Schillersche Pathos. Collin war ein Klassizist ohne Schwung, mit einem schulmäßigen Heldenideal; unter seinen nachgelassenen Stücken findet sich noch ein „Coriolan", „Die Horatier und Curiatier", dann ein „Balboa". Sein Bruder Matthäus v. Collin (1779—1824) wollte sich ganz systematisch auf vaterländisch-österreichische Dramatik legen; er hatte einen Zyklus von zehn bis zwölf historischen Schauspielen im Plan, welche die Zeit von Leopold dem Glorreichen und Friedrich dem Streitbaren bis auf Rudolf von Habsburg umfassen sollten. In diesen Intentionen konnte er durch die freundschaftliche Beziehung zu Ludwig Tieck, dem die Historienform, das zyklische Entrollen einer ganzen Geschichtsfolge als das höchste Ziel der Dramatik galt, nur Bekräftigung und Ermunterung finden. Dennoch blieb es bei der bloßen Absicht, und Matthäus von Collin kam über die ersten herzlich-schwachen Anläufe zum vaterländischen Historiendrama: „Belas Krieg mit dem Vater" und „Der Tod Friedrichs des Streitbaren" nicht hinaus.

Es ist kaum begreiflich, wie solche von sich selbst durchaus befriedigte Unzulänglichkeit teils noch unter den Augen Schillers, des Meisters der historischen Dramatik, teils gleich nach ihm überhaupt aufkommen konnte.

C.

1. Die Doktrin der romantischen Schule von einem historisch-nationalen Schauspiel.

Die schweren Geschicke, welche über Deutschland im ersten Jahrzehent des neunzehnten Jahrhunderts hereinbrachen und nach der furchtbaren Katastrophe der Schlacht bei Jena das äußerste Maß der politischen Zerknirschung erzeugten, aber ebenso die reagierend-patriotische Erregung mächtig erweckten — sie riefen nicht minder eine entschiedene Wendung, eine radikale Umstimmung in der Literatur und in der Dramatik hervor. Wenn die Dichtung der romantischen Schule bis dahin in einer weltentrückten Traumesstimmung sich ergangen hatte, mit affektierter Kinderlust an dem Spielzeug sich ergötzend, das der lächelnde Greis Phantasus aus den Falten seines Mantels schüttelte, so rieb sich dieselbe jetzt, von dem Kanonendonner der Schlachtfelder aufgeschreckt, noch halb schlaftrunken die Augen, öffnete sie weit und starr und stammelte Worte der Bekehrung vom Ernst der Zeit, von der Pflicht gegen Volkstum und Vaterland, um kaum selbst bekehrt Buße zu predigen durch alle deutschen Lande. Aus diesem Standpunkte empfahlen die Häupter der romantischen Schule insbesondere die Pflege des historisch-nationalen Schauspiels als die höchste patriotische Pflichtübung der Poesie und stellten damit das stofflich-geschichtliche Interesse an die Stelle des rein künstlerischen, im scharfen Gegensatz zu dem Programm Goethes und

Schillers. A. W. Schlegel schließt seine „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ (gehalten 1808 zu Wien) mit folgendem pathetischen Nachwort: „Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist das historische ... In dem Spiegel der großen Vorzeit lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröten, was die Deutschen vor alters waren und was sie wieder werden sollen. Er lege uns ans Herz, daß wir Deutsche — wir, ehedem das erste und glorreichste Volk Europas, dessen frei gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der ganzen Christenheit anerkannt ward — wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedenken als bisher, in Gefahr sind, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden .... Welche Gemälde bietet unsere Geschichte dar, von den ältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reiches! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die politische Seite der großen Weltbegebenheiten zu fassen wüßte ...“ Was A. W. Schlegel hier öffentlich zum Ausdruck brachte, hatte er schon früher seinem Freunde Friedrich de la Motte Fouqué gegenüber in einem längeren Brief aus Genf (12. März 1806) als vertraute literarische Herzensergießung ausgesprochen. (Allerdings war Fouqué nicht eben der richtige Adressat für die hier an ihn gerichtete Aufforderung.) „Wir bedürfen einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen, und besonders einer patriotischen Poesie. Wer wird uns Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe von Schauspielen, wie

die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich und für die Bühne aufführbar darstellen? Tieck hatte ehemals diesen Plan mit dem dreißigjährigen Kriege, hat ihn aber leider nicht ausgeführt . . . Warum übernimmst du nicht etwas Ähnliches?" Ja warum! War dies etwa eine Aufgabe für Pellegrin, den berufsmäßigen Träumer? Und weiter stellt sich auch das offene Bekenntnis ein: „Ich meine wohl, die Dichter der letzten Epoche haben die Phantasie, und zwar die bloß spielende, müßige, träumerische Phantasie allzusehr zum herrschenden Bestandteil ihrer Dichtungen gemacht. Ich selbst nehme mich da keineswegs aus . . ."

Wir können die literarische Lücke wohl verschmerzen, daß der so vernehmlich aufgerufene Dichter ausblieb, welcher jene begehrte Reihenfolge von „wahrhaft nationalen" Schauspielen nach dem romantischen Programm besorgt hätte. Es wäre dies sicherlich eine augenverdrehende, szenisch-rhetorische Verherrlichung des Mittelalters geworden, „voll Liebesbrunst zur alten Heldenzeit und Väterherrlichkeit," ganz aus jener Tonart gestimmt, wie sie dann z. B. die kriegerisch-ultramontane Harfe eines Max von Schenkendorf in den Vaterlandsliedern: „Bei den Ruinen der Hohenstaufen-Burg" — „Bei dem Wittelsbacher Stammschloß" — „Der Stuhl Karls des Großen" u. s. f. mit rauschenden Reimklängen anschlug. Wenn das historische Drama der klassischen Epoche, wie es Schiller ausbildete, die weiteste Perspektive in die Zukunft eröffnet und von der Audienzszene des Marquis Posa bis zu dem Rütlibund im Wilhelm Tell von dem belebenden Hauche der Freiheitsluft durchweht ist: so hätte es für das national-historische Drama, welches sich die Romantiker herbeiwünschten, keine höhere Tendenz gegeben, als die Rückerziehung der deutschen Nation zu den Idolen der Vergangenheit, die Bekehrung von den verderblichen Irrtümern der Gegenwart durch die „Lehren der

Geschichte", schließlich die literarische Vorbereitung zu jener alle Fortschrittsregungen ertötenden Restaurationspolitik, für welche die den Romantikern befreundeten Publizisten, Adam Müller und Gentz, theoretisch wie praktisch mit so schneidigem Eifer eintraten.

* * *

2. Das vaterländische Drama bei Heinrich von Kleist und bei Grillparzer.

Indeß die Führer der romantischen Schule das patriotische Drama mit großen Worten postulierten, wurde es zuvörderst in eigenartiger Weise von einem hochbegabten Dichter dargeboten, der mit einer geradezu leidenschaftlichen Beteiligung an der Sache des Vaterlandes die volle Energie der dramatischen Gestaltung vereinigte. Dieser Dichter war Heinrich v. Kleist, und sein Werk, das hier in Betracht kommt, die „Hermannsschlacht" (1808). Der Held des Kleistschen Dramas führt den Vernichtungskampf gegen Varus und seine Legionen so durch, wie der Dichter selbst den deutschen Rachekrieg gegen Napoleon und sein Heer, „gegen die ganze Brut, die in den Leib Germaniens sich eingefilzt hat", in seinem tiefst erregten patriotischen Zorn sich dachte und wünschte. In das Heldenbild seines Hermann zeichnete er alles das hinein, was er von dem Befreier der Deutschen, der immer noch ausblieb, erwarten mochte. Gerade so müßte er zu den deutschen Fürsten sich stellen, mit ebenso wohlgelenkter Absicht die Leidenschaften des Volkes gegen die fremden Unterdrücker anfachen und schüren, mit demselben kalten Blick über die Flammen hinwegsehen, die seine und seines Volkes Habe zerstören —

wenn nur um diesen Preis die Freiheit gerettet, das Joch abgeschüttelt würde! In solchen Farben sind die Vorgänge vor der Niedermetzelung der römischen Legionen gemalt, und beziehungsreiche Reflexe, scharfe Streiflichter der Gegenwart spielen um jene brennenden Farben. „In den Fürsten der Ubier, Nervier und Cimbern hatte der Dichter die Rheinbundkönige, in den mißvergnügten Fürsten die Verschwörer vom Tugendbund vor Augen; Varus, obgleich als römische Charakterfigur scharf umrissen, gemahnt doch von fernher an einen napoleonischen Marschall, der Legat Ventidius an einen kecken französischen Diplomaten, und Thusnelda, das ‚Thuschen' Hermanns, ist in der Zeichnung des Dichters — wie er selbst sagt — eine im Grunde recht brave Frau, aber ein wenig einfältig, wie die Weiberchen sind, die sich von den französischen Manieren fangen lassen." (Vergl. das vortreffliche Buch von Dr. Adolf Wilbrandt über Heinrich v. Kleist 1863, S. 340.) So brachte die tieferregte Zeitstimmung, vor allem der eigenste Herzschlag des Poeten, der Herzen und Kämpfer für eine neue Hermannsschlacht werben wollte, in das fern zurückliegende Geschichtsbild ganz konkrete, lebendig vergegenwärtigende Züge — und dennoch ist dasselbe durchaus nicht von seinem eigenen Boden weggerückt und steht fest und breit auf dem Wurzelgeflecht der alten deutschen Eichen im Cheruskerland. „Die Hermannsschlacht" errang sich nicht die Bühne, wohl darum, weil man vor der Kühnheit und dem blutigen Ernst des Werkes zurückschrak; der Dichter hatte es vergeblich um Neujahr 1809 zu einer erträumten Aufführung an Collin nach Wien gesendet. Nur zu seiner nächsten Umgebung konnte er das Manuskript reden lassen.

Ein näherliegendes Seitenstück zur Hermannsschlacht ist der Prinz von Homburg (1810). Dieses bedeutendste Werk Kleists gibt seinem unerschütterlichen Glauben an

das engere preußische Vaterland, trotz seiner letzten Niederlage, den herrlichsten Ausdruck. Dem jugendlich-edlen Helden wird bekanntlich mit harter Probe zugesetzt; die dramatische Führung ist hier so rücksichtslos ernst, wie es die Artikel des märkischen Kriegsrechtes kaum jemals waren. Das Problem, um das es sich da handelt, steht außerhalb der Geschichte; es ist von dem Dichter selbständig aufgestellt, und wird von ihm mit der quälerisch-paradoxen Schärfe, mit dem erbarmungslos-genialen Eigensinn herausgearbeitet, wie er ihm bei der Behandlung seiner Probleme überhaupt eigen war. Das Bild der ersten brandenburgischen Ruhmesepoche aber, welches Kleist mit so lebendiger Vergegenwärtigung, wie sie außer Schillers Vorstücken zu Wallenstein im deutschen Drama einzig dasteht, in hellstem Glanze vorführt, war gewiß mit tief vorbedachter Absicht entworfen. Es sollte zugleich eine historische Tröstung und Ermutigung sein für die niederschlagenden Eindrücke des letzten Zeitverlaufes. Der Dichter zeigt uns in seinem Stück die Grundprägung der preußischen Kriegs- und Staatstugenden, die sich gleich im Anbeginn in der märkischen Gesinnung bei Fürst und Untergebenen kundgab — und die starke Zuversicht lautet durch, daß dieselben Eigenschaften, welche den festen Grund des Staates legten, ihn auch aus der Not der Gegenwart retten und neu aufrichten würden. Was damals bei Fehrbellin gegen die Schweden geschah, das müsse schließlich auch gegen die Franzosen gelingen. Dies Wort schmetterte der Dichter gleich einer Fanfare in seine Gegenwart hinein: „Es erliege der Fremdling, der uns unterjochen will, und frei auf mütterlichem Grund behaupte der Brandenburger sich, denn sein ist er, und seiner Fluren Pracht nur ihm erbaut!“ —

Die Art und Weise, wie H. v. Kleist den Stoff seines Prinzen von Homburg mit fester Hand faßte, führt uns

von selbst auf die Reflexion, unter welchen Bedingungen ein geschichtliches Thema für das Zeitalter des Dichters und ebenso für die weitere Zukunft lebendig zu machen sei. Es kommt vor allem darauf an, daß die Wurzelfasern des dargestellten geschichtlichen Zustandes sich noch unter dem Boden der Gegenwart hinstrecken und an einzelnen Stellen wohl auch entblößt zu Tage treten. Und wäre dies nicht immer der Fall, dann ist es Aufgabe des Dichters, sie selbst zu entblößen und aus der dünnen, verhüllenden Erdschicht herauszuheben. Für die Vergegenwärtigung der altmärkischen Heldenzeit aus den Tagen des großen Kurfürsten, für die Ausmalung des kernfesten Militarismus jener Epoche, dessen Geist und Wesen in der Prachtfigur des Oberst Kottwitz verkörpert erscheint, auch für den veredelten junkerhaften Zug des Prinzen selbst hatte Kleist in manchen nachwirkenden Eindrücken seiner Umgebung, überhaupt in den noch präsenten Überlieferungen des preußischen Staates immerhin gewisse zurückleitende Anhaltspunkte; freilich gehörte eine volle Dichterkraft dazu, um diesen in letzter Zeit doch abgeschwächten Zusammenhang so durchzuempfinden und das Vergangene zu einer neuen poetischen Gegenwart herauszugestalten. — Mit diesem seinem Meisterstück, auf welches Heinrich von Kleist seine letzte, man sollte glauben, durchaus gerechtfertigte Hoffnung setzte, erlebte er abermals bitteres Mißgeschick; es wurde von der Bühne in Berlin abgelehnt, erschien auch vorerst nicht einmal im Druck. Immer schärfer zehrten die schon wiederholt aufgetauchten Todesgedanken am Gemüte Kleists, und nicht lange mehr — am 21. November 1811 — bereitete er sich mit Henriette Vogel am Wansee, eine Meile von Potsdam, das gemeinsame Ende. —

Ich greife vor, wenn ich an dieser Stelle sofort auf Grillparzer zu sprechen komme. Aber Eines rechtfertigt die Zusammenstellung: bei aller sonstigen, tiefgehenden Ver-

schiedenheit hat dieser unsere Dichter ein ähnliches Verhältnis der historisch-poetischen Empfindung zur Genesis des österreichischen Staates, wie Kleist zu jener des preußischen. In der Tragödie „König Ottokars Glück und Ende" (1825) macht er sich die Gestalt des Kaisers Rudolf von Habsburg trotz der großen Zeitferne ebenso vertraut und gegenwärtig, sowie der Dichter des „Prinz von Homburg" dem schöpferischen Begründer des hohenzollernschen Staatsgedankens, dem großen Kurfürsten, scharf in das weitblickende Auge sah. Das Gesicht Rudolfs nach der Zeichnung Grillparzers erscheint gleicherweise individuell und typisch: es ist gleichsam der persönlich gewordene Charakter der Dynastie, der schon in dem Ahnherrn zu scharf umrissenem Ausdruck gelangt. Allerdings dichtet da Grillparzer das franzisceische Österreich tief ins Mittelalter zurück; den Grundzug des nüchternen Patriarchalismus, des „Hausvaterverstandes" (nach der Bezeichnung Josef von Hormayrs), der für das spätere, habsburgisch-lothringische Geschlecht bezeichnend wurde, leitet er bereits aus der Physiognomie des fernen Ahnherrn ab. Die Audienzszene im Freien auf der Insel Kaumberg in der Donau vor dem kaiserlichen Zelt ist das Prototyp der Audienzen in der Hofburg. Seitdem Franz I. die deutsche Kaiserkrone niedergelegt hatte — bekanntlich geschah dies schon im Jahre 1806 — gewöhnte man sich daran, Österreich in scharfer Unterscheidung neben und außer Deutschland zu stellen; diesen Standpunkt nimmt bereits der wackere Reimchronist Ottokar von Horneck in dem Grillparzerschen Stück ein, der als Lokalpatriot des Erzherzogtums Österreich seine Rede mit dem Preis der Landesprodukte: Saatenfülle, Lein, Safran, Weinbau u. s. f. beginnt und sie unversehens als Großösterreicher — der er noch nicht war und sein konnte — mit den bekannten Worten schließt:

O gutes Land! o Vaterland! Inmitten
Dem Kind Italien und dem Manne Deutschland
Liegst du, der wangenrote Jüngling, da;
Erhalte Gott dir deinen Jugendsinn
Und mache gut, was andere verdarben!

Der brave Sprecher, dem der Dichter seines Herzens Laute auf die Zunge gelegt hat, bedenkt an dieser Stelle keineswegs, daß es zu seiner Zeit nur ein Österreich im engeren Sinn, ein Land ob und unter der Ens im nächsten deutschen Reichsverbande gab, das daher noch nicht als selbständiger Staats- und Kulturbegriff weder Deutschland, noch Italien gegenübergestellt werden konnte. Über die seltsam verschobenen Altersstufen der großen Kulturländer muß man freilich auch hinwegsehen.

Die Schlacht im Marchfeld, welche Rudolf gegen den Böhmenkönig schlägt, erscheint dann von vornan als eine in der Hausrechnung der Dynastie wohlgebuchte Tatsache. Im frischen Anhauch der Morgenluft entrollen sich die kaiserlichen Paniere, da zeigt Rudolf seinem Sohne Albrecht im Glanz der aufgehenden Sonne das Land, darin er als der erste österreichische Habsburger herrschen soll:

Dort fließt die March; dort, wo noch Nebel ringt,
Liegt Wien, die Stadt; die Donau blinkt daneben,
Von vielen Inseln mannigfach geteilt.
Dort wirst du wohnen, gibt uns Gott den Sieg.

Das franzisceische Österreich steigt schon hier mit vielversprechenden Umrissen im Frühlicht auf und beginnt sich zu gestalten. —

Sowie der erste Rudolf Grillparzers als der Begründer der dynastischen Hausmacht gefeiert wird, so steht sein zweiter Rudolf in dem nachgelassenen Trauerspiel „Ein Bruderzwist in Habsburg“ inmitten einer inneren Krisis der Herrscherfamilie selbst. Der Gegensatz ist eben darum so

zäh und unklar, weil er in der nächsten Nähe der Blutsverwandtschaft sich aufthut, und zudem zwischen Persönlichkeiten, die nicht mit voller Charakterbestimmtheit einander gegenübertreten. „Wir beide," sagt Rudolf II. von sich und seinem Bruder Matthias, „haben von unserm Vater Tatkraft nicht ererbt; allein ich weiß es und er weiß es nicht." Grillparzer umtastet das Wesen dieses passiven, grübelnd reflektierenden Herrschers mit seiner sympathetisch verwandten Darstellungskraft; er ist kontemplativ weise mit ihm, praktisch ratlos mit ihm gegenüber einer gährend verworrenen Zeit, mit welcher die rohe, selbst bornierte Entschlossenheit eher sich abzufinden vermöchte, als alle beschauliche Überlegenheit. Dabei tritt in den einzelnen Seelenregungen, in gehemmten Affektausbrüchen, in gemütlichen und verbitterten Kundgebungen ein genauer Einblick in die verwandtschaftlichen Beziehungen, in die intime Psychologie des Herrscherhauses hervor, der durch seine Divination in Erstaunen setzt. Ludwig Speidel hob dies bei Besprechung der ersten Aufführung des Trauerspiels „Ein Bruderzwist in Habsburg" im Wiener Stadttheater („Deutsche Zeitung", 29. September 1872) scharfsinnig hervor. „Nie hat Grillparzer einen Charakter geschaffen, der an unmittelbar einleuchtender Wahrheit dem Kaiser Rudolf II. gliche. Der Dichter selbst spricht aus dem Kaiser, und doch ist dieser eine von dem Dichter unabhängige, völlig objektive Existenz. Der Kaiser ist unverkennbar ein Habsburger; kaum ein Zug in ihm, der aus dem Geschlechte schlüge. Grillparzer kennt dieses Geschlecht bis in die letzten Herzensfalten so genau, als habe er jahrhundertelang in der Hofburg zu Wien gewohnt. Wie lebendig hat er aus dieser intimen Kenntnis seinen Rudolf von Habsburg hingestellt, und wie erst seinen Rudolf den Zweiten . . . Das ganze Erzhaus von damals schlägt uns der Dichter wie ein

Kartenspiel auf. Wir befinden uns wie geladene Gäste in der Familie."

Durch solche geheime Quellen und Zuflüsse erhält denn das historische Drama eine überzeugende Lebenskraft, die auf dem bloß literarischen Wege niemals zu erreichen ist. Das poetische Nach- und Zurückerleben einer vertrauten geschichtlichen Vergangenheit unter heimatlich fortwirkenden Impulsen erzeugt — wie wir eben sahen — bei bedeutenden dichterischen Talenten, die diesem Zuge folgen, eine ganz besondere Kraft der begrenzten, aber um so intensiveren historischen Ausgestaltung. Sie ist mehr genährt aus den Wurzelsäften des Heimatsbodens als aus dem freischaffenden Vermögen der Phantasie, gibt aber diesem (nicht zu seinem Nachteil) Inhalt, Mark und Kern. Das historische Drama, wenn es schon als besondere Spezies klassifiziert werden soll, kann sehr gut auch als richtig verstandene Heimatsdichtung neben der von Schiller aufgeschlossenen, weltfrei kosmopolitischen Tendenz bestehen. —

D.

Das Hohenstaufen-Thema.

Gegen Ende der zwanziger Jahre eröffneten die Hohenstaufen in der deutschen Dramatik den Kampf gegen Rom. Zuerst trat Karl Lebr. Immermann mit seinem Kaiser Friedrich II. (1828) hervor; Christian Grabbe kündigte seine Hohenstaufen als einen Zyklus von Tragödien an, von welchem aber nur „Kaiser Friedrich Barbarossa" und „Kaiser Heinrich VI." erschien (1829—30); endlich arbeitete Ernst Raupach, der praktische Theaterdichter für alles, den ganzen Hohenstaufenstoff in einer Folge von sechzehn Dramen auf, die acht Bände seiner „Dramatischen Werke ernster Gattung" füllen (1835).

Die Sehnsucht der Romantiker nach einer zyklischen Reihenfolge von deutsch-nationalen Dramen schien nachträglich ihre Erfüllung zu finden. Das romantischeste der deutschen Kaisergeschlechter — unter welchem die Ritterharfe in den vollsten Tönen erklang, das Nibelungengold und der Karfunkelstein des heiligen Gral weithin erglänzten — beschritt nun auf kurze Zeit in blankem Waffenglanz die Bühne oder polterte um so länger mit dem Schwerte außerhalb an den Theaterpforten. Aber es waren ganz andere Tendenzen, als jene der romantischen Schule, um deren willen man jetzt die Hohenstaufen und ihren Heerbann aufrief. Die alten waiblingischen Kaiser mußten im Dienst des modernen Nationalismus ausrücken; man machte aus

ihren Unternehmungen und Schicksalen eine Art von Kultur-kampf-Dramen, in welchen die Streitfragen zwischen Staat und Kirche erörtert wurden, und die Bühnenrhetorik vorläufig die parlamentarische Beredsamkeit ersetzen sollte, für die noch keine Rednerbühne gebaut war.

Christian Grabbe (geb. 1801, gest. 1836).

Mit dem stärksten genialen Kraftgeräusch ging Grabbe in die Hohenstaufen-Campagne. Ein außerordentliches, aber mit seinem Gährungsprozeß niemals abschließendes Talent trat da in den seltsamsten Verein mit einer dilettantischen Geschichtsauffassung. Die beiden Grabbeschen Hohenstaufen-Dramen wurden in mehrfacher Hinsicht ein gefährlich verlockendes Vorbild für spätere, drangbewußt aufstrebende Dramatiker — und dies wäre Anlaß genug, uns von diesem Gesichtspunkte aus mit denselben zu beschäftigen.

Die schwäbischen Kaiser sprechen bei Grabbe an den entscheidenden Wendepunkten der Aktion ganz so, als ob sie vielfach über sich selbst nachgelesen hätten, oder als säße der Historiker vom neuesten Datum im Souffleurkasten, um ihnen die Schlagworte des Dialogs hinaufzurufen. Wo man eine Emporführung der Handlung erwartet, tritt meistens nur die hochtönige, historische Programmrede ein. Es ist dies gewiß ein Moment voll dramatischer Spannung, wenn Heinrich der Löwe kurz vor der Schlacht von Legnano sich von der Sache Friedrichs Barbarossa losgesagt; wir machen uns da auf ein Spiel und Gegenspiel der Kräfte, einen Anprall der Leidenschaften gefaßt. Statt dessen wird der Kaiser auf der Höhe der Szene durchaus lehrhaft und sucht in solcher Weise dem abtrünnigen Rivalen beizukommen: „So wenig kennst Du der Hohenstaufen Ziele, Welfe? Als mächtigster der Fürsten ward ich Vorfechter von Europa! Was wir bekriegen, ist die Anmaßung der

Kirche! . . . Und gehen Millionen in diesem Kampf um Geistesfreiheit unter — sie konnten nimmer schöner fallen, und ich sehe schon den Phönix, welcher aus ihrer Asche riesengroß sich wird erheben!" Und so geht der rhetorische Geschichtsvortrag über die hohenstaufensche Mission weiter fort. Ein historisches Gegenkolleg hält selbstverständlich Papst Alexander; als er im Dogenpalast von Venedig den Kaiser zur Konferenz erwartet, wendet er sich gegen das Parterre mit folgender belehrender Bemerkung: „Es flammt ein eigener Geist durch das gewaltige Geschlecht der Hohenstaufen . . . Deutlich erkenn' ich ihn: sie ringen mit der Zeit, vertreten künftige Jahrhunderte, obgleich sie es vielleicht nur dunkel ahnen! Zu eng, zu schlecht scheint ihrem Stolz die Gegenwart! Der Lehensmannen Größe, der Kirche Macht beschränkt sie — gern vertilgten sie beides, und sie wissen nicht, daß, wenn in diesen trüben Zeiten nicht die Kraft der Kraft entgegenstände, nicht die Kirche den Trotz der Fürsten und der Ritter zähmte, grad' der Waiblinger, der ein Gott sich dünkt, die schwache Welt noch mehr tyrannisierte als Roms Tibere!"

Uns liegt hier eine allgemeine Folgerung nahe genug. Eines vor allem muß der Dichter eines geschichtlichen Dramas wohl beachten. Wenn die Zustände und Gegensätze der Vergangenheit von vornan so bewußt und voraussehend betrachtet worden wären, so wäre der ganze Prozeß der Entwicklung im Keime abgeschnitten, dies alles hätte sich in so komplizierter Breite der Ereignisse gar nicht zutragen können. Im Kampfe der Gegensätze, während die Gegner einander an den Leib gehen, wird wohl sehr vieles erwogen und bedacht — aber in knapper Distanz, in Bezug auf das nächste Ziel. Der Dramatiker muß sich durch die detaillierende Kraft seiner Phantasie dasjenige gegenwärtig zu machen suchen, was seine Helden zunächst ins Auge fassen

konnten, nicht aber was sich die spätere Zeit nach dem Gelingen oder Mißlingen ihrer Intentionen abstrahierte. Jene Vergegenwärtigung ist außerordentlich schwierig: das Unterschieben der späteren historischen Einsicht dagegen spielend leicht. Hier liegt der geheime Punkt der Grundtäuschung über die Aufgabe des historischen Dramas. Die Ansicht des Vordergrundes wird mit der nachträglich gewonnenen Perspektive verwechselt.

Dann kommen noch die eigentlichen Seherblicke und Weissagungen hinzu. Der sterbende Freiherr von Attinghausen in Schillers „Wilhelm Tell" war der erste Seher in dieser Richtung; solch bequeme Prophetie wird nun in den Grabbeschen Hohenstaufendramen noch in viel weiterem Umfange geübt. Als Kaiser Friedrich Barbarossa sich von Heinrich dem Löwen verlassen sieht, umarmt er den Burggrafen von Hohenzollern mit den Worten: „Tritt du jetzt an meines Löwen Stätte! Schon der Name erinnert mich an meinen, und die Burg der Hohenstaufen liegt im Schwabenland der Burg der Hohenzollern gegenüber! Oft wenn ich von meines Schlosses Zinnen dich, o Nachbar, und deine Burg erblickte, fiel prophetisch es mir ein: gewiß, daß einst, wenn Hohenstaufen in dieses finsteren Zeitalters Kämpfen zu Trümmern sank, der Hohenzoller sich bei hellerer Sonne wird erheben, das vollendend, was mein Haus begonnen . . . Ich ahn's, daß andre Friedriche mich einst ersetzen, sei's aus meinem Hause, sei's aus eurem! Hoch heißt unsrer Namen Vorsilbe — hoch, dem Schicksal die Stirne bietend, laß uns dem Feind begegnen!" Und als der geschlagene Sachsenherzog Heinrich nach der Schlacht an der Weser gebrochen von der ostfriesischen Küste ins wüste Meer hinausschaut, überkommt ihn gleichfalls die prophetische Stimmung und er weidet sich „in wilder Freude" an der Zukunftsvision

der englischen Seemacht unter der Herrschaft des Welfenhauses.

Nebenbemerkungen.

Seither ist des Weissagens im historischen Drama kein Ende geworden. So enthält — um nur ein Beispiel von vielen anzuführen — das Trauerspiel „Bernhard von Weimar“ von Gottschall zahlreiche Vorausblicke auf die künftige Einigung Deutschlands unter einem protestantischen Kaiser. Der Dichter soll überhaupt der Versuchung widerstehen, den Helden einzelne Fakta bestimmt voraussehen zu lassen, deren Prämissen noch lange nicht in dem damaligen Zustande vorbereitet waren. Auch dies ist stark, wenn im fünften Akt von Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg“, gleich nach der in Wien eingetroffenen Nachricht von Kaiser Rudolfs II. Tod, Wallenstein, dazumal noch Oberst, geradezu sagt: Und nun geht's hinein in den dreißigjährigen Krieg!*) Am bequemsten ist es freilich, wenn der Held oder die Heldin — wie Grillparzers Libussa — im sagenhaften Rufe der Sehergabe steht, und der Dichter dann kurzweg die ganze Völkergeschichte der Zukunft im Abriß (mit seiner persönlichen Geschichtsanschauung dazu) etwa bei dem pythischen Dampfe einer Opferflamme in einem Zuge weissagen lassen kann. Andererseits gibt es wohl gewisse Zukunftsblicke, die wieder berechtigt sind. Wenn z. B. in Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ die künftige Größe Preußens verkündigt wird: „Das Vaterland, das du uns gründetest, steht eine feste Burg“ 2c., so ist dies Ausdruck der Zuversicht, zu welcher das emporstrebende Zeitalter des großen Kurfürsten immerhin Anlaß gab; schon gewagter in der Antizipation wären gewisse

*) Die Dialogstelle lautet:
Ferdinand: Ein kurzer Feldzug nur steht uns bevor —
Wallenstein: Der Krieg ist gut, und währt' er dreißig Jahr.

dynastische Seherblicke im „Bruderzwist in Habsburg"; so der Ausspruch des Kaisers: „Mein Haus wird bleiben immerdar, ich weiß — weil es mit eitler Menschenklugheit nicht dem Neuen vorgeht oder es hervorruft" u. s. f. Unzukömmlich und doch häufig ist ferner der weit zurückgelegte Gebrauch von Schlagwörtern, welche erst die moderne Denkweise und Erfahrung in Umlauf gebracht hat. Wenn Heinrich Kruse in seinem Trauerspiel „Brutus" einmal den Julius Cäsar sagen läßt: „Die Pünktlichkeit ist eine Königstugend", und ein andermal den Brutus: „Erobrer träumen stets vom ewigen Frieden", so glauben wir eine Zeitung von gestern in der Hand gehabt zu haben. Doch kehren wir nach diesem Exkurs vorerst wieder zu unserem Thema zurück.

Die beiden Hohenstaufenstücke von Grabbe.

Die Hauptaufgabe der dramatischen Dichtung von „Barbarossa" war ihm die Darstellung des Abfalls Heinrich des Löwen vom Kaiser und der daraus sich ergebenden Folgen. Wir können uns dies von Karl Goedecke, dem überzeugten Interpreten Grabbes, weiter auseinandersetzen lassen.

Der Dichter entwickelt, dramatisch erschöpfend, die Gründe, welche den Braunschweiger bestimmen, seinen Freund, den Kaiser, im mißlichsten Moment im Stich zu lassen. Seine Bestimmung führt ihn auf den Norden; das Interesse des Kaisers für Italien hat für ihn keine Bedeutung und zieht ihn von seiner Aufgabe ab. Indem er diese festhält, gibt er den Lehnsherrn, den Freund auf, und opfert das vereinte allgemeine Wohl dem eigenen. Wie Recht der Löwe auch hat, die italienischen Kämpfe für eine verderbliche Ablenkung der deutschen Kraft zu halten, ebenso Recht hat der Kaiser, wenn er nicht dulden will, daß ein Vasall, zudem der Freund, sich über ihn emporhebe. Da er durch dessen Eigenmächtigkeit in das Unglück bei Legnano geführt wird, das ihn um den Preis des Kampfes in Italien zu bringen droht, wirbt er mit anderen Mitteln als bisher darum. Er versöhnt sich mit dem Papste und richtet den Blick auf Neapel. Als die Ver-

söhnung mit Papst Alexander vollzogen und der weitere Plan eingeleitet ist, wendet er sich nach Deutschland zurück und rüstet sich nach einer Rast im Lustlager bei Mainz zur Schlacht gegen Heinrich den Löwen, der sein Heerlager am Harz hat. Sie endet mit der Niederlage Heinrichs und wirft ihn flüchtig an die friesische Küste, während der Kaiser sich in Goslar von Glanz umgeben und durch die Heirat seines Sohnes mit der normannischen Konstanze den beruhigenden Blick in eine helle Zukunft geöffnet sieht. Seine Herrschaft reicht von der Nordsee bis Sizilien; er hat Frieden daheim und keinen ebenbürtigen Gegner draußen. Das Reich steht auf der höchsten Stufe.*)

Also ein historisches Drama „mit gutem Ausgang“, was selten vorkommt. Freilich nur für jetzt, nur vorläufig. Nachdem der Vorhang gefallen (wenn das Stück aufgeführt worden wäre), fühlt mit einem Mal Barbarossa sich als Hort der Christenheit und unternimmt einen Kreuzzug gegen Sultan Saladin, um aber bald darauf in den Wellen des Saleph (in Kleinasien) den Tod zu finden.

Nun setzt das zweite Hohenstaufenstück von Heinrich dem Sechsten ein. Eine ganze, weitläufige Galerie von Gestalten und Geschichtszenen zieht nach der Art von Wandelbildern an uns vorüber. Häufig große Ausblicke, kräftig aufgetragene Farben — aber bei völligem Mangel dramatischer Konzentration. Das national gemischte Personal ist bunt und wechselnd wie der Vorgang: Italiener und normannische Edle mit ihrem Gegenkönig Tankred, Sarazenen, schwäbische und sächsische Krieger, französische und byzantinische Gesandte. Neben den deutschen Reichsfürsten tritt auch der Slavenfürst Borvin auf, die Klerisei mit dem Nuntius des Papstes an der Spitze ist ausgiebig zur Stelle, als hochromantische Königsfigur tritt Richard Löwenherz dem Kaiser gegenüber, sogar die Geisterwelt ist durch die weiße Frau von Braunschweig vertreten.

*) K. Goedecke. Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. III. Band. Zweite Abteilung. S. 519.

Wir sind zunächst in Neapel. Ein Schiff mit Trauerwimpeln, die den kaiserlichen Adler umfloren, von deutschen Fürsten bemannt, landet in dem Hafen. In dem Schiffe ruht der Sarg mit der Leiche Barbarossas, „umklammert von der Kaiserin Beatrix schmerzzerrungenen Händen.“ Burggraf von Hohenzollern hebt stumm den Deckel vom Sarge. König Heinrich spricht in diesem feierlichen Moment seine Programmrede. Man soll sofort wissen, wie sich der zweite Hohenstaufe von dem ersten unterscheidet.

— — Ich lern' an deiner Leiche, Vater!
Groß warst du, doch dabei zu großmutsvoll,
Ein Held warst du, wie nie ein besserer,
Doch statt als Deutschlands Herrscher zu regieren,
Hast du auch nur als Held gehandelt! — Wozu
Der Kreuzzug und sein eitler Ruhm? Was nützt
Der Ruhm, wenn man die Macht ihm opfert? Sie
Nur kann ihn aufrecht halten! Was
Bedeutet uns Jerusalem? Fern liegt's
Der Hohenstaufen Landen — —
Groß war dein, groß ist uns'res Hauses Zweck,
Ist groß genug die Welt ihm aufzuopfern
Um ihn nur selbst erfüllt zu seh'n ....
— — — — — Toter, du bestrebtest dich
Mit edlen Mitteln nur zu edlem Ziel
Zu schreiten — Was sind Mittel? Handwerkszeug!
Beiseit' werf' ich sie, wenn das Werk vollendet!
Du kanntest Hochsinn nur und Schlachtkampf — sehr
Ungleiche Waffen wider deine schlechten Gegner.
Die nämlichen, die sie gebrauchen,
Verrat, List, Geld und Grausamkeit
Laß mich dazu gesellen.

Konstanze fällt betroffen und geängstigt mit dem Worte ein: „Mein Gemahl, erwäge Nachruhm und Gewissen!“ König Heinrich erwidert ruhig darauf:

Mit Nachruhm frist' ich keines Sperlings Leben,
Und das was ihr Gewissen nennt, was in

Dem guten Stuttgart jeden Bürger ziert,
Ist auf Waiblingens Throneshöhen
Nur schwäbische Spießbürgerei! (für sich) Ich Kaiser,
Die Kaiserkrone erblich — Deutschland,
Neapel unter meinem Fuß — der Papst
Zu meinem Bischofe erniedrigt — wert
Ist das zahlloser Leichen . . . (Laut.) Hüllt wieder
Den Leichnam zu!

Heinrich der Sechste, der unheimlichste der Hohenstaufen, hat dieses Programm, das er freilich so phrasengewandt in Grabbescher Rhetorik damals noch nicht ausgesprochen, doch in blutigster Hartnäckigkeit eingehalten, und die Niederwerfung des Widerstandes des normannischen Anhangs und der sizilischen Barone, die Befestigung seiner Herrschaft auf fremdem Boden mit einer selbst für das Mittelalter ganz unerhörten Grausamkeit durchgeführt. Der Kampf gegen den Papst und die kirchliche Gewalt geht für jetzt nur in zweiter Reihe mit, um dann unter der Regierung seines Sohnes, Friedrichs II., erst eine eminent gesteigerte Bedeutung zu gewinnen. Ihn selbst, den früh zur äußersten Härte gereiften Despoten, raffte gar bald ein plötzlicher Tod hinweg, den ihm knapp vor seinem Hingang bei Grabbe eine hexenhafte alte Sizilianerin grinsend ankündigt.

Der Tod steht hinter dir . . .
Nur ein paar Tage, und bist sein! —
Noch blickst
Du wild und feurig, deine Wangen glüh'n noch
Und deine Zähne schimmern . . . Narr, der Blick,
Die Zähn' und Wangen sind nur Sargbeschläge —
Du bist ein Sarg, Mensch, und die Leiche
Liegt in dir schon!

Grabbe hat da wieder einen wilden Diktionsanfall, wie aus der Zeit seines Herzogs von Gotland her. Unbedingt

nahm aber der sechste Heinrich, dieser Fortschritts-Wüterich, sein vollstes poetisches Interesse in Anspruch. Wir können dem Stück, in welchem ein äußerst umfangreicher historischer Stoff zusammengeballt ist, nicht in seine Einzelheiten hinein folgen, wie dies Goedecke, der Bewunderer der Hohenstaufendramen Grabbes, mit nicht minder bewunderungswerter Geduld geleistet hat. (Vergl. a. a. O. Seite 520—525.)

Was in das Kolorit geht, ist übrigens in den beiden Hohenstaufen-Stücken Grabbes weitaus das Beste. Der weite Horizont der hohenstaufischen Welt, der sich von den deutschen Hoflagern bis zu dem Golf von Neapel, den Küsten Siziliens und der Szenerie des gelobten Landes ausbreitet, gibt reichlichen Anlaß zu landschaftlichen Perspektiven. Auch hierin hat der Dichter vielfache Nachfolge gefunden: wo die Gestaltungskraft nachläßt, muß noch jetzt im historischen Drama die Farbe und die Stimmung aushelfen. Ein Stimmungsbild vom seltensten poetischen Wert ist allerdings (im fünften Akt von Heinrich VI.) die kurze episodische Szene im Gehöfte eines Herdenbesitzers bei Palermo. Der Knecht sagt: „Der Kaiser soll sehr grausam sein und Palermo in Blut stehen." Der Herr: „Das Blut wird schon trocknen: Unsere Sonne ist heiß. Siehe da die Trümmer des Apollotempels, dort die Befestigungen der Karthager, da wieder der Römer, hier einen verfallenen Turm der Byzantiner gegen die Korsaren, da Wälle der Sarazenen — alles in Stücken. Nur Eines ist geblieben: der Hirt wechselt mit Hirten, der, welcher heraustreibt, hört den Ruf dessen, der hereintreibt, — die Halme beugen sich vor ihrer Schwere, und breitstirnige Stiere wetzen ihre Hörner im Sande. Vater Ätna ernährt uns alle! und ob der Normann oder der Hohenstaufe Sizilien beherrscht — heute abend tanzen unsere Landmädchen doch." Diese eine Szene wiegt ein ganzes historisches Drama auf. Sie

trifft mit der gewichtigen Stelle im Chor zur „Braut von Messina“ zusammen:

> Die fremden Eroberer kommen und gehen —
> Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen!

Karl Leberecht Immermann (1796—1840).
Sein Trauerspiel: „Kaiser Friedrich der Zweite“. (1828.)

Dieser wohlbekannte Schriftsteller, als Dramaturg klugüberlegen und geistvoll, nimmt theoretisch durchaus die richtige Stellung ein gegenüber dem Hohenstaufenthema und dem unkritischen Glauben an das historische Drama, obgleich er früher selbst an diesen Stoffköder anbiß. „Seitdem Raumers Buch die Aufmerksamkeit wieder lebendiger nach dem schwäbischen Kaisergeschlechte wandte, ist es Mode geworden, jene Herrscher für dankbare dramatische Figuren zu halten; man hat bei ihnen an die Möglichkeit der so heiß ersehnten deutschen Nationaltragödie gedacht, und in Erwartung, daß diese erscheint, ist eine große Bühne unseres Vaterlandes mit waiblingischen Kaisern und Königen übersäet worden.“ (Dies ist gegen Raupach und die Intendanz des Berliner Hofschauspiels gezielt.) „Ich selbst habe einmal vor Jahren einen „Friedrich den Zweiten“ geschrieben und will auf die Gefahr hin, daß man mir die Kinderfabel von zu hoch hängenden Trauben erzähle, meine Zweifel gegen das legitim-dramatische Blut der Hohenstaufen beibringen ... Ihre Kämpfe und Nöten gehen fast sämtlich nicht aus den allgemein verständlichen Motiven des Hasses, Zornes, der Rache, Eifersucht, Liebe u. s. w., sondern aus politisch-religiösen Kombinationen hervor, die mit unserem Ideenkreise, unseren Interessen gar keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr haben .... Den theatralischen Kredit, in den die Hohenstaufen gekommen sind, haben sie einem Mißverständnis über den Begriff des

historischen Trauerspiels zu danken .... Es ist das Mißverständnis, sich überreden zu lassen, historisch-dramatische Poesie sei dort schon vorhanden, wo nur irgend ein Kapitel der Geschichte (gleichviel welches) treu und unverfälscht, in Dialog und Versen auf den Brettern verhandelt werde. An diesem Gerede ist kein Wort wahr. Ein historisches Trauerspiel (wenn man daraus im Gegensatze zu der bürgerlichen und mythischen Tragödie eine besondere Gattung machen will) entsteht und kann nur entstehen, wenn der Dichter einen Stoff der Geschichte ergreift, welcher für das Volk Geschichte ist, wenn er von den Ereignissen der Vergangenheit begeistert wird, die in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen, in ihren Festen, in ihren Verwicklungen und Schulden noch nachklingen. Dann wird der Dichter jenes warme, unmittelbare Gefühl haben, wodurch sich das diesem Stile der dramatischen Komposition notwendige Detail belebt ... Und so sage ich denn, daß die Geschichte, welche unseren Dichtern möglicherweise vorteilhafte Stoffe darbieten kann, erst mit der Reformation und den ihr unmittelbar vorangegangenen Zeiten beginnen möchte ..." (Memorabilien, II. Teil. „Grabbe", Bruchstück dramaturgischer Erinnerungen. 4. Kapitel.)

Karl Immermann, an der Grenzscheide der Romantik und der modernen Anschauung stehend, ist eine literarische Individualität von feinster Prägung, aber auch von einem eigenen Mischungsverhältnis der Gaben. Reflexion und Phantasie stehen bei ihm in steter gegenseitiger Abrechnung. Sein „Friedrich der Zweite" — für ihn selbst, wie wir eben vernahmen, später ein „überwundener Standpunkt" — ist vielleicht das besonnenste Hohenstaufenstück, enthält jedoch mehr Verhandlung als eigentliche Handlung, und verläuft sich in Religionsgespräche und Erörterungen über die Macht-

frage von Kirche und Staat. Gleich die Exposition beginnt verhandelnd; die Unterredung des Kaisers mit dem Legaten des Papstes, dem Kardinal Oktavian Ubaldini (I. Akt, 7. Sz.) ist für den angeschlagenen Grundton sehr bezeichnend. Der Kaiser: „Die Zeit ist schlimm. Wer fühlt das mehr als ich? Wie schrecklich, wenn die beiden Schwerter, welche Gott gesetzt, den Frieden auf der Erde zu beschirmen, in heißer Zwietracht an einander stehn! Allein ich frag': an wem liegt wohl die Schuld?“ Kardinal: „Ich wage, diese Frage Euch zu stellen.“ Kaiser: „So sagen beide wir offen: Wir wissen's nicht. Die Schuld von unsrem Zwist trägt unsre Größe. Der Stuhl St. Peters und der Stuhl zu Aachen, sie haben bei einander keinen Platz ... Laßt uns die Sache nehmen, wie sie ist. Wir wollen uns nicht verteidigen, wollen einander auch nicht entschuldigen ...“ Da jedoch der Kaiser für jetzt im Vorteil seiner Machtstellung zu sein glaubt, stellt er sehr peremptorische Forderungen. „Seht, mein Herr Kardinal, auf Erden kann nur Einer herrschen, wie am Firmament nur eine Sonne herrscht ... Ich will, daß in des Kaisers Reich dem Kaiser werde, was des Kaisers ist; das Weltliche, das Irdische gehöret mir, in diesem werd' ich fremde Hand nicht dulden.“ Die weitere Handlung besteht — wie Immermann selbst bemerkt — darin, „daß der Kaiser durch seine Opposition gegen die Kirche und die tiefer ihr zu Grunde liegende Idee, sowie gegen die positiven Fundamente, auf denen die Welt einmal beruht, die Welt verliert.“ Im Hinblick darauf widerrät schon im zweiten Akt Thaddäus von Suessa den aufs äußerste gespannten Kampf gegen die Kirche und bezeichnet ihn als ein aussichtsloses Unternehmen.

Herr, du beugst sie nicht,
Du wirst sie nie besiegen, diese Kirche!
Denn du bekämpfest, was kein Speer verwundet,
Kein Bogen trifft, kein Wurfgeschütz erreicht.

Mit Worten, mit Gedanken streitet Rom,
Im Zaubernetz hält es die Welt gefangen;
Furchtbarer Feind, der überall und nirgends —
Dem noch die Welt gehört, wenn ihm ein Kloster,
Noch eines Altars Opferdienst gehört!
Du hast, wie jede mächtige Natur,
Den großen Bund des Pöbels gegen dich.
Auf dessen Groll, auf dessen stumpfen Neid
Drückt Rom das heilige Siegel. Glaubenssache
Heißt's dich bekämpfen! Menschen brauchst du doch.
Nun welches Menschen bist du denn versichert?
Die Burg, die Stadt, der Oberst, der Vasall
Gehört dir heute. Morgen kommt der Meßpfaff
Und scheucht mit aller Höllenstrafen Graun
Sie fort von deinem Dienst ...

Der Kaiser unterliegt trotz allen Kraftaufgebotes in dem Kampf gegen Rom; die geistliche Gewalt bezwingt in ihrem Siege sogar sein Herz und ringt den Freigeist in ihm nieder. Mit Erstaunen vernimmt der Kardinal Ubaldini von dem Erzbischof von Palermo, daß der trotzige Hohenstaufe gebeichtet habe, und aufrichtig und herzlich dazu. Der Erzbischof sagt weiter (V. Akt, 5. Auftritt):

Mir scheint, des Kaisers Herz glich einer Tafel,
Auf die ein frommer Maler still und fleißig
Ein heil'ges Bild gemalt. Die Tafel aber
Kam in die Welt, sie kam in viele Hände,
Die pinselten darüber lose Sachen
Mit mürben Wasserfarben — malten viel
Mythologie und Weltweisheit und Fabeln.
Wie ging's, als sich erhob das Ungewitter?
Da wusch des Regens Sturz die lockeren Farben
Hinweg; die Götter und die Götzen schwanden,
Und auf dem Grunde sichtbar, traten vor
Die alten, lieben, rührenden Gestalten ...

Mit dieser Stelle hätte allenfalls auch ein Görres zufrieden sein können. Immermann ist aber hier nicht so

scharf beim Wort zu nehmen; die Szene spielt eben in einem Kloster, und so weit wäre er immer noch Romantiker, daß er der Lokalstimmung nicht zu widerstehen vermag. Im übrigen streicht aber ein kühler Zug durch das ganze Trauerspiel. Wenn Immermann im Zusammenhange mit der oben angeführten Stelle aus den Memorabilien den Grabbeschen Hohenstaufen vorwirft „es sei da nichts Ursprüngliches, Angeschautes, die historische Reflexion herrsche durchaus vor" — so kehrt sich dieser Vorwurf ebenso, ja noch weit mehr gegen ihn selbst. Er zunächst zergliedert die Welt seines Stückes mit historisch-reflektierendem Pragmatismus, statt es zu versuchen, sie mit anschauender Kraft zu gestalten und ihr Bild aus den eigenen wirkenden und gegenwirkenden Kräften neu aufzubauen und poetisch wieder herzustellen.

(Weitere Blicke auf Immermanns dramatische Produktion.)

Nicht besser traf es hierin der stets reflektierende Dichter, wenn er etwas früher (1826) — in seinem Andreas Hofer — einen Stoff aus der nächsten Zeit herausgriff. Seiner literarischen Überlegenheit gegenüber war der loyal-dynastische Bauernkrieg am Iselberge viel zu naiv und urwüchsig. Er hat zwar eine Palette mit Lokalfarben stets in Bereitschaft — aber man merkt es an der glatten Pinselführung bald, daß sich der Dichter in der kameradschaftlichen Nähe der Düsseldorfer Malerschule bewegt hat. Einige Schnadahüpfel und genrebildliche Züge machen es allein nicht aus. Ein Grundgebrechen der ganzen dramatischen Methode Immermanns liegt in dem Mangel der entschiedenen Überzeugung; er selbst hält sich vermöge seiner Bildung zu sehr außerhalb des darzustellenden Konflikts, ist in den entscheidenden Situationen nicht völlig entschlossen in der Zuwägung von Recht

und Unrecht, und vermag daher auch seinen Helden nicht die volle dramatische Beredsamkeit der Leidenschaft und des Glaubens an ihre Sache zu geben. Er nimmt wohl einen ganz guten Anlauf, den Sandwirt gleichsam von außen her zu charakterisieren, seine Umgebung um ihn bezeichnend zu gruppieren u. s. f.; sobald dieser aber dem Gegner — dem Vizekönig von Italien gegenüber — Aug' in Aug' sich aussprechen soll, legt der Dichter ihm eine Rede in den Mund, die phrasenhaft bedingt und ohne Zielkraft ist und durchaus nicht zu der sicheren Handhabung seiner Schußwaffe paßt. Ein Bauernheld peroriert nicht in solcher Weise, und ein überkluger Politiker und Staatsphilosoph, wie der Vizekönig hingestellt wird, würde sich in eine derartige zwecklose Redeübung auch nicht einlassen.

Mit der Angabe der Zeitgrenze, gleichsam der historischen Einplankung, innerhalb deren der Dichter die „vorteilhaften" Stoffe zu suchen habe, ist's nicht getan; hauptsächlich liegt es an der Methode der Charakterzeichnung und Komposition. In der Trilogie „Alexis" („Die Bojaren"; „das Gericht von St. Petersburg"; „Eudoxia") hat Immermann — wenn es nur auf die Jahreszahl ankommt — nahe genug gegriffen, dennoch war der Griff kein glücklicher. Das zeitlich-Fremde eines Geschichtsstoffes ist nicht einmal so bedenklich als das kulturmäßig-Fremde desselben. Dies gilt namentlich von den Sujets aus der russischen Geschichte. Je genauer der Dramatiker diese moskovitische Welt detailliert und koloriert, je sorgfältiger er auf das Kostüm eingeht, desto fremdartiger erscheint sie unserem Verständnis. Schiller hat hier wieder im Demetriusfragment mit seiner gedämpften und gemilderten Charakteristik, seinem wohltemperierten Stilgefühl im Kolorit das Richtige getroffen; Laube, der in der Fortsetzung des Demetrius nach seiner Art der Versuchung des derb- und handgreiflich-

Charakteristischen nicht widerstehen konnte, setzte z. B. gleich in der Figur des Fürsten Schuiski das widerhaarigste Russentum in Szene. Ganz besonders schwierig, ja kaum möglich ist es, den gewaltigen und rücksichtslos gewalttätigen Neuschöpfer Rußlands, Peter den Großen, im historischen Drama uns näher zu rücken; so einfach-faßlich und populär als Held der Anekdote er ist, um so unfaßbarer entzieht er sich der dramatischen Verdeutlichung der Motive seines Handelns. Hier muß der Historiker eintreten: alle Kunstmittel der Dramatik scheitern daran, uns das Programm seiner Reformen, den brutalen Fortschritt im Kampf gegen die brutale Tradition, die Erzwingung eines gewissen Kulturzustandes durch die Mittel der Barbarei so zu veranschaulichen, daß noch überdies einige Teilnahme zu wecken wäre. Immermann weiß auch der Charakteristik Peters des Großen nicht viel anders als durch anekdotische Mosaik beizukommen; er zeigt uns den Zar bei der Fahrt über den finnischen Meerbusen, im tobenden Sturm den Steuermann ablösend, oder wie er sich mitten in ein Bivouac aufrührerischer Bauern setzt und dann, den Mantel abwerfend, als Zar sich zu erkennen gibt rc. Trotzdem er aber sonst sehr beredt, ja redselig ist, wird uns die psychologische Deutung seiner historischen Rolle nicht gegeben, weil dies im Rahmen des Dramas und mit den Mitteln desselben nicht geschehen kann — und zuletzt schaudern wir menschlich vor der Hand des Vaters zurück, welche dem bereits kranken Alexis den Pokal mit Aqua Toffana kredenzt, um Altrußland und dessen Hoffnungen in dem eigenen Sohne dem Tode zu weihen. Die Trilogie Immermanns hat namentlich in dem ersten Stücke „Die Bojaren“ vortreffliche dramatische Anläufe und außerdem eine Fülle farbig-charakteristischen Details — aber im Grunde ist bei so viel geistvoller Mühe nur der Beweis erbracht, daß die Historie von Zar Peter

und dem russischen Don Carlos kein „vorteilhafter“ Stoff ist. Zuletzt trat Peter der Große aus dem historischen Drama wieder in die Anekdote zurück, wohin er von vorn an gehört; dort fand ihn die Librettodichtung vor, welche möglichst einfache Mittel der Versinnlichung bedarf — und so fixierte sich die Bühnenexistenz des großen Zaren zwischen Lortzing und Meyerbeer.

Ernst Raupach (geb. 1784, gest. 1852).

Wir ließen diesen Mann sehr ungebührlich so lange beiseite stehen, und er meldet sich doch in der Widmung und Vorrede zu seinem Hohenstaufen-Zyklus so eindringlich zu Wort. Er, der Allgeschäftige, mußte natürlicherweise nicht minder darauf bedacht sein, auch der Geschichte im theatralischen Sinn möglichst viel abzugewinnen. Seine Cromwell-Trilogie voll spektakelnder Effekte, worin er den Helden als den überlegenen Heuchler in Reiterstiefeln darstellt („Die Royalisten oder Cromwell General“ 1829, „Cromwell Protektor“ 1833 und „Cromwells Ende“ 1833), war eine Zeitlang bei Charakterspielern von jener robusteren Spielweise beliebt, welche die Lederkoller-Dramatik zu ihrer Spezialität machten und geschichtliche Trauerspiele solcher Art nur als umgekleidete Ritterstücke in neuerem und bequemerem Kostüm betrachteten. In den früheren Tagen seiner Petersburger Hofmeisterei hatte sich Raupach auch als debutierender Dramatiker sichtlich russifiziert, und sein Probestück war hiefür „Die Fürsten Chawansky“ (1810); aber noch um 1840 holte er ein russisches Geschichtsthema hervor und streifte in dem Trauerspiel „Boris Godunow, Zar von Rußland“ den Demetriusstoff von Schiller. Daß er sich als erfahrener Theaterpraktiker die damals besonders beliebte Gattung der geschichtlichen Frauendramatik nicht entgehen ließ, erklärt sich leicht; er brachte dafür eine

genaue Kenntnis der belletristischen Durchschnittsempfindung des Publikums und eine gewandte Handhabung der üblichen Theaterromantik mit. So behandelt „Der Liebe Zauberkreis“ (1824) die Liebe Ottos III. zu Crescenzios Tochter Stephanie, und führt wenigstens unumwunden das Geschichtliche auf das almanachmäßig Romanhafte zurück. Weiterhin folgen andere fürstliche Frauen: „Jakobine von Holland“, historisches Schauspiel (1832); „Adelheid von Burgund“, historisches Trauerspiel (1838); trotz Schiller: „Maria Königin von Schottland“, historisches Trauerspiel (1838); „Elisabeth Farnese“, historisches Lustspiel (1840). Sogar den heißen Teller des Revolutionsdramas faßte noch der alte Herr, allerdings vorsichtig an: sehr spät, im Jahre 1850 erschien „Mirabeau“, historisches Drama in fünf Akten und einem Vorspiel. So wäre denn der ganze Kreis des geschichtlichen Stoffaufsuchens nach Gebühr durchmessen worden — aber welch verhängnisvoller Fleiß vor allem, dem sämtliche Hohenstaufen, ohne daß einer von ihnen verschont geblieben wäre, dramatisch zum Opfer fielen!

Karl Goedeke (Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung III. Band, S. 546) überschätzt viel zu sehr die temporär-politische Bedeutung dieses endlosen Zyklus von Tetralogien, einzelnen fünfaktigen Dramen und den durchgehends unerläßlichen Vorspielen, wenn er behauptet, daß Raupach darin „ganz parallel mit dem preußischen Staatsleben den Grundzug des Kampfes des Staates und der Kirche um die weltliche Oberherrschaft durchgeführt habe“ — sogar mit direkter Beziehung auf die Übergriffe der katholischen Bischöfe und die Kölner Angelegenheit. Der Verfasser selbst kündigte allerdings seine Hohenstaufen geräuschvoll genug als Gesinnungs- und Fortschrittsdramen an und widmete sie in diesem Sinne dem König Friedrich III. von Preußen „als einem Herrscher, der sich stets als Schutz-

herr der später errungenen Glaubensfreiheit erwiesen und an der Wiedergeburt und Neugestaltung Deutschlands entscheidend Anteil genommen." Weiterhin spricht sich in der Dedikation „alleruntertänigst, traugehorsamst" das Selbstgefühl des Autors aus, daß er „eine neue, noch von keinem deutschen Dramatiker betretene Bahn gebrochen und zuerst rein historische Dramen auf die Bühne gebracht habe." In der Vorrede darauf führt Raupach sein Programm weiter aus. „Hätten wir Deutschen unsere großartige Geschichte, die nicht wie die französische oder englische im Mittelalter bloß Spezial-, sondern Weltgeschichte ist, hätten wir sie von Heinrich I. bis zum westfälischen Frieden in siebzig bis achtzig Dramen (hört!) auf der Bühne — so besäßen wir ein Nationaltheater, wie noch nie ein Volk ein solches besessen hat . . ." Und bezüglich der Dramatisierung des Historischen wird folgende Instruktion gegeben: „Es ist oft gestritten worden, ob der Dichter die Geschichte verändern dürfe oder nicht . . . Versteht man unter dem Verändern der Geschichte das Zusammendrängen der Begebenheiten, das Ausfüllen der Lücken, welche die Geschichte gelassen, das Ergänzen der Motive, die sie verschwiegen hat: so darf der Dichter nicht nur die Geschichte verändern, sondern er muß es. Denn in einer Spanne Zeit und in einem engen Rahmen soll er uns ein abgeschlossenes, vollständiges Leben zeigen, einen bis zum entschiedenen Ausgange durchgeführten Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit, und zwar in einem leicht überschaulichen Bilde; und schwerlich möchte sich in der Geschichte der Stoff finden, bei dem ohne jene Nachhilfe die Forderung zu erfüllen wäre. Versteht man aber unter dem Verändern ein sogenanntes Ausschmücken mit eigenen Erfindungen, ein Umbilden der Verhältnisse und Begebenheiten, ein Umgestalten der Charaktere — so kann dem Dichter das Recht dazu nicht ein-

geräumt werden. Es ist eine Verfälschung der Geschichte, der lehrreichsten, ja notwendigsten Wissenschaft, des wirksamsten Bildungsmittels, das wir besitzen — eine um so gefährlichere Verfälschung, da sie, durch das Gewand, in dem sie erscheint, mächtiger wirkend als die Wahrheit, diese leicht verdrängt und sich selbst als Wahrheit in den Glauben der Menschen stiehlt."

Die wohlbekannte Schulmeisterdoktrin, die so oft nachgesprochen worden ist. Es versteht sich wohl von selbst, daß der Dramatiker dort, wo das Historische sich rein und voll ins Poetische umsetzen läßt, gut daran tun wird, so wertvollen Stoff möglichst unverändert zu benützen; aber dies ist Sache seiner künstlerischen Einsicht, nicht der äußerlichen Verpflichtung gegenüber der Geschichte und ihrer datengemäßen Richtigkeit. Die dramatische Kunst steht ein für allemal nicht im Dienste der Wissenschaft, das historische Drama ist kein bloßer Beitrag zur populären Geschichtskunde, und der Bühnendichter nicht lediglich ein Referent des überlieferten, faktischen Hergangs. Raupach fühlte sich allerdings von der Sünde frei, ein produktives Verhältnis zu seinem Stoffe zu haben, wie Schiller, auch Shakespeare ein solches hatte; er durfte sich rühmen, getreu nach dem Handbuch dramatisiert zu haben — aber ihm selbst unbewußt fälschte und verschob sich das geschichtliche Bild in seinem Auge, vermöge des Kurzblicks desselben, und seines nur für beschränktere Gegenstände eingerichteten Sehvermögens. Wie sehr würde man in der Annahme irren, daß man die Hohenstaufenzeit auch nur beiläufig in ihrem historischen Wesen aus dem Raupachschen Zyklus kennen lerne! Die Gesetzesartikel und Aktenstücke, die gleich anfangs auf der großen Reichsversammlung in der roncalischen Ebene öffentlich verlesen werden, dann das viele Geschäftliche, das von Stück zu Stück abgewickelt wird, kann doch den „histo-

rischen Gehalt" nicht ausmachen; ebensowenig die ganze Folge von Fürstentagen, Staatsgesprächen, Verhandlungen mit Gesandten und Deputationen, deren Wortlaut der Autor in fünffüßigen Jamben zu Protokoll bringt. Zuletzt ist es doch wieder die wohlbekannte Welt seiner übrigen Stücke, die echte Raupachsche Bühnenphilisterwelt — nur in Wehr und Waffen und mit größerem szenischen Pomp — die sich ebenso in den Hohenstaufendramen vor uns auftut. Gerade an den entscheidenden Wendepunkten tritt das Philisterhafte ganz echtfarbig hervor. Als z. B. Kaiser Friedrich der Erste (im vierten Teil der ihm gewidmeten Tetralogie) zu Speier in der kaiserlichen Pfalz den Prinzen Heinrich zu sich bescheidet, um ihm die politische Notwendigkeit der Heirat mit der gealterten, reizlosen Konstanze, der Erbtochter von Sizilien, darzulegen: da stellt er sich genau so an, wie ein Großkaufmann, welcher in seinen Sohn, den künftigen Firmaträger, hineinredet, daß er aus unabweislichen Geschäftsrücksichten um die bucklige und schielende Tochter des steinreichen Bankier X. anhalten müsse: „Komm! setze dich! Der Vater will ein ernstes, gewichtiges Wort mit seinem Sohne reden . . ." Man weiß, was ein solcher Gesprächsanfang bedeutet, ob nun die Unterredung in der kaiserlichen Pfalz oder in der Sprechstube eines Frankfurter oder Berliner Bankhauses vor sich geht. — Bis über Friedrich den Zweiten hinaus prävaliert die lehrhaft vorgetragene Politik; in den letzten Hohenstaufenstücken kommt dagegen das sentimentale Interesse, die Theaterromantik, zu einigermaßen ergiebiger Geltung. Der „schöne" Enzio, der sich die Langeweile seiner Gefangenschaft in Bologna durch minnigliche Gesangsübungen und kunstgerechte Liederstreite vertreibt, und der vielfach betrauerte Konradin werden als echte, von Goldschnitt umschimmerte Almanachhelden glorifiziert.

Nicht ohne bestimmte Absicht verweilte ich so lange bei der Analyse des Hohenstaufenproblems. An sich könnte uns eine nachträgliche Kritik von literarischen Erscheinungen, die über siebzig Jahre hinter uns liegen, kaum interessieren; anders aber ist's, wenn wir jene Produktionen als typische Studienmodelle ansehen, an welchen sich gewisse ständige Hauptgebrechen der historischen Dramatik bequem demonstrieren lassen. Der allgemeine Bezug darauf erspart uns auch die bittere Pflicht, so manchen jüngeren Dramatikern, die jetzt an der Arbeit sind, von Fall zu Fall auseinanderzusetzen, daß sie es nach weit mehr als einem halben Jahrhundert literaturgeschichtlicher Erfahrung genau so treiben — zum Schaden der Abnützung ihrer sonst oft so schätzbaren Begabung. Wir sind wieder mitten drinnen in der heilig römischdeutschen Reichsdramatik; die „wilden Kaiserstirnen" der Waiblinger zeigen sich stets aufs Neue; immer wieder tritt Heinrich IV. im Büßerhemd an die Schloßmauer von Canossa; und in jüngerer Zeit stiegen selbst die urfrühen Karolinger, Ludwig der Fromme mit seinen Söhnen Lothar und Ludwig dem Deutschen aus ihren verschollenen Grüften empor. Führwahr — zuviel des Mittelalters und der altersgrauen Vorzeit dazu!

Gustav Freytag trat abermals als redlicher Warner ein, wenn er sagte: „Für eine Mehrzahl der jüngeren Dichter ist die Geschichte des Mittelalters der Zauberbronnen, aus dem sie ihre Dramen heraufholen. Und doch liegt im Leben und Charakter unserer deutschen Vorfahren etwas besonders schwer Verständliches, was uns die Helden von damals wie mit einem Nebel verdeckt und ihre Seele undurchsichtiger macht, als sogar die eines Römers etwa aus der Zeit des zweiten punischen Krieges. Die Unselbständigkeit des Mannes ist weit größer, jeder einzelne ist stärker durch die Interessen und Gewohnheiten seines Kreises beeinflußt. Die Eindrücke, welche von außen in die Seele fallen, werden von behender Phantasie schnell umsponnen, verzogen, gefärbt . . . Selbst bei Situationen, welche sehr klar scheinen und uns in greller

Beleuchtung erhalten sind, empfinden wir einen Mangel in unserem Verständnis. Nicht nur, weil wir zu wenig von jener Zeit wissen, sondern auch, weil wir — was uns überliefert wird — nicht immer verstehen, wie der dramatische Dichter es verstehen muß: in seinem kausalen Zusammenhange und in seiner Entstehung aus dem Kern eines Menschenlebens." (Technik des Dramas. Viertes Kapitel: „Die Charaktere im Stoff und auf der Bühne." Ausgabe 1863. Seite 240.)

Die nächste Gefahr bei der Dramatisierung solcher Sujets liegt nun darin, daß wir für jenen kausalen Zusammenhang, den wir nicht kennen, flugs einen anderen, uns geläufigen unterschieben, und das aus entlegener Zeit überlieferte nach der Psychologie moderner Lebenserfahrung zu deuten und zu verknüpfen suchen. Dann fälschten wir zwar nicht Tatsachen — aber was schlimmer ist, die innere geistige Wahrheit des Zeitalters, das wir darzustellen vorgeben. Und gerade je genauer sich der Dichter an das historisch Gegebene hält, desto widerspruchsvoller in sich selbst wird das dramatische Bild, weil die Taten und Vorkommnisse der Aktion durchaus nicht zur Motivierung derselben stimmen. Die Helden handeln als Söhne des Mittelalters und reflektieren als moderne Menschen; sie begehen wilde Gewalttaten oder auch kindische Roheiten; sie zeigen sich bald naiv-heroisch, bald naiv-haltungslos, jetzt im Übermaß großmütig, dann in gleicher Maßlosigkeit unerbittlich; sie wechseln zwischen Selbstgefühl und Zerknirschung — und wie soll nun das Raisonnement einer bewußten Bildung, die Sprache eines raffinierten Empfindens zu solchen Entschlüssen und Handlungen passen, die sich nur aus elementaren Bewegungen eines stark erregten, aber nicht geklärten Seelenlebens herleiten lassen!

* * *

Rasche Wendung zur neueren Zeit hinüber.

Doch halten wir da inne. Eine frappante Wahrnehmung tritt uns in dem Zeitraum von 1829 bis über 1835 entgegen. Aus dem früher starren Literaturboden brodeln auf einmal heiße Quellen empor — in plötzlicher Eruption.

Die alten Hohenstaufen hatten dramatisch für den Staat gegen die Kirche kämpfen müssen — jetzt aber kamen „der Menschheit große Gegenstände" im eigensten Zeitgewande an die Reihe. In raschem Kursus wurde die französische Geschichte, soweit ihre Daten nach dem republikanischen Kalender nachzurechnen waren, rekapituliert. Von Napoleon ging's weiter zurück bis zu den Tagen des Nationalkonvents.

Kurz vor der Julirevolution schrieb Grabbe sein Drama „Napoleon oder die hundert Tage"; es erschien zur Zeit der ersten Wirkungen jenes politischen Wendepunktes und erregte großes Aufsehen. Weiterhin wurde es sehr abweichend beurteilt. Immermann spricht in den „Memorabilien" im günstigsten Sinne darüber, Menzel meint, Grabbe habe niemals etwas besseres geschrieben; viel später redet Julian Schmidt ziemlich ablehnend davon, nicht minder Goedecke, der doch die beiden Hohenstaufenstücke entschieden bewundert. Vor allem darf man das seltsame Werk nicht ernsthaft als Drama nehmen: es ist eine Folge von Momentbildern aus dem politischen und kriegerischen Theatrum mundi, mit scharfem Blick skizziert, rasch einander jagend, wie die Eindrücke der Epoche selbst. Gleich in der ersten Szene zerschlägt der abgedankte Kaisergardist Chassecoeur dem Ausrufer einer Schaubude seinen Guckkasten, in welchem dieser dem Straßenpublikum die Schlachten Napoleons zeigt, mit der Beigabe des Schimpfs auf den verbannten Kaiser. Einen Guckkasten ähnlicher Art, worin die weiteren Bilder von der Wiederkehr Napoleons und der Flucht Ludwigs XVIII. bis zu den Bataillen von

Waterloo und Belle Alliance vorgeschoben werden, stellt Grabbe in seinem Stück auf. Ganze große Armeebewegungen werden auf dem Papier ausgeführt; es wird aus Achtzehnpfündern geschossen und Kleingewehrfeuer knattert darein. Dabei läßt es sich nicht leugnen, daß die Blitze der Zeit jene Guckkastenbilder ergreifend beleuchten: man verspürt das „Rollen der Begebenheit“ bei jedem Szenenwechsel. Der Vorausblick des Dichters an folgender Stelle hat viel von sich reden gemacht: „Volk: Da kommt der Herzog von Orleans! — Chassecoeur: Der ist von der bourbonischen Rasse noch der erträglichste. Die krumme Nase hat er aber auch. — Viele aus dem Volke: Respekt vor ihm, er ist der Sohn Egalites und war Kämpfer für Frankreich, als sein Vater auf dem Schaffot fiel ... Hoch Orleans, einst König! — Chassecoeur: Würde auch endlich weggejagt, wenn er je König werden sollte.“ Der Ruf des Volkes konnte allenfalls nach der Julirevolution bei der Korrektur im Bürstenabzug eingefügt werden; die Ankündigung der künftigen Vertreibung Louis Philipps ist aber jedenfalls ein überraschend kecker Treffer.

* * *

Das eigentliche Revolutionsdrama vertritt in ganz origineller Weise der in jugendlichem Alter verstorbene Georg Büchner (1813—37) mit seinem dramatischen Gemälde „Dantons Tod“. Es ist durchaus kein Drama für die Bühne; allerdings wirkt die paradox-geniale Dichtung, an welcher jede Fiber zuckt, ebenso tief erregend wie beängstigend bei der Lektüre. Die heiße Luft, die auf uns wie aus vielen Röhren zuströmt, benimmt uns den Atem; man kann es nicht lange in einem Sudatorium aushalten. Das Ganze hat eigentlich keine Handlung, obgleich jeder Schauplatz der damaligen Vorgänge in raschem Szenenwechsel vergegenwärtigt wird; jedenfalls war es dem Dichter ein persönliches

Bedürfnis, die ganze Szenerie der Revolution in der Phantasie zu überschauen. Aber es ist solch ein hinreißendes Leben in der Diskussion, in der Verhandlung, daß diese selbst als Aktion gelten darf. Gleich im Anfang entwickeln Hérault-Sechelles und Camille Desmoulins, jeder nach seiner Art, die Theorie der Revolution und der Staatsform, die sich aus ihr gestalten soll; Robespierre hält im Jakobinerklub eine lange Rede über den Schrecken, als notwendigen Ausfluß der Tugend, und erörtert hierauf mit Danton in scharfem Redekampf die Frage, ob die soziale Revolution schon fertig sei oder nicht; in einer zweiten großen Rede im Nationalkonvent beweist Robespierre die Notwendigkeit der Fortführung der Revolution, die über Danton hinausgehen soll. „Ist es denn nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch die Menschen außer Atem kommen?" Der Dantonsche Standpunkt ist eigentlich schon durch die vorwärts drängenden Leidenschaften überwunden, als das Stück beginnt; der Held hat in demselben nur noch den Epilog seines Lebens zu sprechen. Danton ist in seiner brütenden Reflexion ganz ein moderner Hamlet, nur unter dem erhöhten Temperaturgrad der Revolutionsstimmung. Das Thema vom Lebensekel variiert er in verschiedenen Wendungen: wie langweilig es sei, sich täglich ohne Zweck und Ziel an- und auszuziehen, und wie traurig, daß dies schon Millionen so gemacht haben und wieder machen werden. „Ich kokettiere mit dem Tod: es ist ganz angenehm, so mit dem Lorgnon aus der Ferne mit ihm zu liebäugeln . . ." Ihn ängstigen in einsamen Stunden die Phantome der Septembermorde; dennoch klagt er vor dem Revolutionstribunal seine Ankläger, Robespierre, S. Just und ihre Henkersgenossen, des Hochverrats an, weil sie die Republik in Blut ersticken wollen. — Das Werk Georg Büchners ist von jener unheimlichen Genialität, die

am Mark des eigenen Daseins zehrt; die oft brillanten Lichter, die da aufzucken, sind ein Verglühen und Verbrennen in sich selbst. An der Bewunderung, welche diese dramatische Dichtung zunächst im sympathisierenden Literaturkreise, weniger im Publikum erfuhr, hatte die politisch-soziale Stimmung gewiß mehr Anteil als die ästhetische Würdigung — doch kaum ist jemals die Tendenz so ganz in energisches Darstellungsvermögen übergegangen, wie in dem Werk Büchners. Enthusiastisch bis zum Übermaß spricht Gutzkow über „Dantons Tod" (im „Phönix" Nr. 162 v. 11. Juli 1835) und schließt mit den Worten: „Was ist Immermanns monotone Jambenklassizität, was ist Grabbes wahnwitzige Mischung des Trivialen mit dem Regellosen gegen diesen jugendlichen Genius!"*)

Wir würdigen das Werk des von frühem Tode dahingerafften Dichters, dem Herwegh (Zürich, im Februar 1841) eine pathetische Nänie gewidmet hat, als eine für sich geltende Einzelerscheinung. Was weiterhin nach 1840 bis zu der Februar- und Märzrevolution von 1848 auf dramatischem Gebiete hervorgebracht wurde, fällt mehr in die Gattungsproduktion hinein. Die Harfe des Freiheitsgesanges wurde damals neu besaitet; man präludierte auf ihr in stürmischen Akkordenfolgen. Der politischen Tendenzlyrik trat auch ein Tendenzdrama ähnlicher Art zur Seite. Diese Strömung war der lyrischen Poesie, der sie neue Ergüsse des Enthusiasmus zuführte, nicht eben nachteilig, weil dieselbe jede Form von Subjektivität im Ausdruck der

*) Es war ein großes Verdienst von Karl Emil Franzos, in der sorgfältig revidierten Ausgabe von Büchners Schriften insbesondere den Text dieses Dramas in voller Integrität wieder hergestellt zu haben. (Georg Büchners sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß. Erste kritische Gesamtausgabe. Eingeleitet und herausgegeben von K. E. Franzos. 1872.)

Empfindung und Leidenschaft verträgt. Dagegen konnte die gleiche Strömung kaum der dramatischen Dichtung förderlich sein; sie schädigte die Besonnenheit der Gestaltung und entfesselte das rhetorische Element bis zum Schall der Phrase. Die radikalen historischen Gesinnungsdramen leiden alle an denselben Gebrechen: sorglose Technik, schablonenhafte Führung der Handlung, oberflächliche Charakteristik, allzu großes Vertrauen auf die Wirkung der großen Redemomente. Alles Individuelle wird verallgemeinert, damit es sich besser dem Schlagworte füge; eine komplizierte Existenz, zu deren dramatischer Enträtselung ein großer Aufwand von psychologischer Kunst gehören müßte, wird durch die einfachste Formel erklärt, wenn nur das Wort „Freiheit" mit dabei ist. So sagt z. B. bei Robert Prutz der Schwedenkönig Erich der Vierzehnte, als er auf der Höhe seiner sinnlosen Gewalttaten angelangt ist, sehr bündig von sich selbst: „Ich bin ein Zwingherr — in der Freiheit Namen! Ich bin Tyrann — im Namen meines Volks!" („Erich der Bauernkönig", 4. Akt, 8. Auftr.) Prutz insbesondere steuerte mit Überzeugung im diesem Fahrwasser politischer Tendenz-Dramatik; es ist viel redliche Gesinnung, aber wenig geläuterter Kunstbegriff dabei. In gleichem Sinne äußerte er sich zum Schluß seiner Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (1847): „Schon sehen wir die leisen Anfänge erwachenden politischen Bewußtseins, die seit vier, fünf Jahren die Herzen unseres Volkes durchzittern, von den Anfängen einer neuen dramatischen Dichtung begleitet; ... die Bühne wird wieder eine Macht, sie wird ein Vorkämpfer der Freiheit und der nationalen Bewegung; es gibt schon wieder Stücke, welche die Nation mit Liebe empfängt und die Fürsten verbieten."

Die Vertreter des „jungen Deutschland", oder — sprechen wir lieber persönlich von Gutzkow und Laube — hatten

ein eigenartig bedingtes Verhältnis zum historischen Drama, das sie aber nur so unterwegs mitnahmen. Produktiv und in die nächste Zeit hinein wirksam waren beide, ohne in vollem Sinn Dichter zu sein; das Hinüberführen der brauchbaren Ingredienzien der Poesie in ein praktisch-schriftstellerisches Gebiet ist im Grunde der Literaturstempel, der Gutzkow wie Laube gemein ist. Mit solchen Absichten konnten beide nicht bei der herkömmlichen Geschichtsdramatik bleiben, obgleich sie zu historischen Stoffen, denen sich ein moderner Beleuchtungseffekt abgewinnen ließ, stets eine begehrliche Beziehung behielten. Es ist seltsam genug, daß Gutzkow, der in der Vorrede zu seinem gänzlich mißlungenen Trauerspiel „Wullenweber" — mit so vieler Pietät über Schillers großen dramatisch-historischen Sinn sich ausspricht, weiterhin folgenden Bedenken Raum gibt: „Die letzten Vorwürfe des Dichters: Warbeck, die Maltheser, Demetrius verraten fast die Gefahr, der sich Schiller aussetzte, mit seinen historischen Stoffen zuletzt dem rein Anekdotischen zu nahe zu kommen. Man vermißt auch da keineswegs den großen Blick, der sich auf Völkerleben und wirkliche Bedeutsamkeit der Geschichte eröffnet, aber es sind doch nicht die rechten Kardinalangeln der Geschichte, die man in der Nähe dieser Stoffe rauschen und knarren hört, nicht die großen Axen der welthistorischen Bewegung. Das anekdotisch Interessante ist die Klippe des historischen Dramas. Es kann eine Begebenheit unsere Neugier außerordentlich reizen, sie kann in poetischer Strahlenbrechung viele bunte Lichter werfen, und dennoch fehlt der große Hintergrund, die weltgeschichtliche Folie ..." Wo ist aber diese bedeutsame Folie in Gutzkows eigenen historischen Dramen, im „Patkul", im „Pugatscheff", im „Antonio Perez" und vor allem in jenem verunglückten Hansastück zu finden? Es sind eben auch Stoffe, welche lediglich die historische Stoffbegierde auf-

gegriffen und einer experimentierenden Bearbeitung unterzogen hat. Niemand war so sehr, als gerade Gutzkow, auf die dramatische Ausbildung der geschichtlichen Anekdote angewiesen, und dieser Zug seines Talents führte ihn geradewegs in das historische Lustspiel, wie „Zopf und Schwert", welches immerhin zu seinen besten Stücken gehört, oder in das nahe angrenzende literarisch-historische Lustspiel, wie „Das Urbild des Tartüffe", oder der „Königslieutenant". Für Laube ist das Anekdotische, die leicht faßbare Kreidenzeichnung der einzelnen Charakterstudie nicht minder wichtig, aber er determiniert sich seine theatralisch-historische Auffassung noch in anderer Weise. Starke und heftige Kundgebungen der Willenskraft interessieren ihn zunächst; entweder in der Form des kecken, unternehmenden Wagnisses, oder des mit Starrheit festgehaltenen, rauhen und despotischen Willens. In die erste Reihe gehören die Figuren der Günstlinge und Emporkömmlinge, mit denen er sich zuerst dramatisch einführte: so „Monaldeschi", wohl auch „Struensee"; weit später schließt sich ihnen „Graf Essex", endlich auch in politisch-kriegerischer Ritterlichkeit „Montrose, der schwarze Markgraf" an. In die andere Gattung fallen die deutschen Tyrannen der Zopfzeit mit ihrer unerbittlichen, starren Pädagogik: Herzog Karl von Württemberg in den „Karlsschülern", König Friedrich Wilhelm I. von Preußen in dem Schauspiel „Prinz Friedrich". Das Rauhe, knapp Gebundene, stoßweise Fortgeführte in der dramatischen Form Laubes stimmte mit solchen Stoffen von harter, disziplinarer Natur, von einer gewaltsam sich durchdringenden Gemütsäußerung völlig überein. Bezeichnend ist übrigens auch dies, daß sich Gutzkow den interessanten, fast verwöhnten Knaben Goethe, Laube den hart gemaßregelten Jüngling Schiller theatralisch aneignete; jeder von beiden hatte da seinem schriftstellerischen Naturell gemäß gewählt.

Nachtrag.

Goethe hat sich eine selbsteigene, launenhaft-souveräne Manier zurechtgestellt, seine erläuternden Bemerkungen zu ordnen und anzureihen. Er war zu künstlerisch-genial veranlagt, um nach Schule und Schwur lehrhaft zu sein: dennoch fühlte er gar häufig das Bedürfnis, nach seiner Art — frei sich mitteilend — zu lehren. Seine Lehrweise war denn laut sinnende, gesprächig gewordene Betrachtung, die nicht eben geradlinige Gedankenwege einschlug. Um diese Wege und Stege zu markieren, die Ab- und Einlenkungen kenntlich zu machen, erfand er eigene Überschriften . . . ganz besonders charakteristisch in den „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des westöstlichen Divans."

Übergang. — Fortleitende Bemerkung. — Übersicht. — Allgemeines. — Allgemeinstes. — Neuere, Neueste. — Zweifel. — Einrede. — Nachtrag. — Eingeschaltetes. — Vergleichung. — Verwahrung. — Endlicher Abschluß. — Revision.

Wenn man der wechselnden Anregung des Gegenstandes nachgeht und nicht streng methodisch seinen Gedankenknäuel abwickelt, gerät man unwillkürlich wieder auf jene schweifenden Goetheschen Gedankenpfade. Ähnlich erging es mir in diesen Rückblicken auf die Entwicklung des historischen Dramas in der deutschen Literatur. Selbst auch für die gewisse methodische Marschroute nicht streng genug exerziert, schlage ich gern bequemere Wege nach eigener Wahl ein. So tat ich es in diesem Essay. Für die Haltestellen behalf ich mich mit Ober- und Untertiteln, frei nach Goethe, und bin nun schließlich beim „Nachtrag" angelangt. Eigentlich hätte nach seinem Schema die Aufschrift: „Neuere, Neueste" folgen sollen: aber diese verdecke ich vor mir selbst mit der Warnungstafel „Verbotener Eingang" und kehre wohlbedacht um. Mein Spaziergang ist mit Um- und Nebenblicken hier zu Ende und meine

genauere Wegekunde reicht eigentlich auch nicht weiter hinaus. Ich muß ausdrücklich bekennen, daß ich mich dieser ganzen Produktion aus jüngster Zeit gegenüber in argem Rückstand der Lektüre befinde. Seit meine mit Sorgfalt betriebenen Untersuchungen über bildende Kunst mich die letzten zwei Dezennien hindurch von der Dramatik ablenkten, bin ich bezüglich der Literaturkenntnis auf diesem Felde mir für mich selbst historisch geworden und nur noch, wie gesagt, für die Rückschau zu erfragen. —

Die Überproduktion im historischen Drama läßt sich noch immer nicht eindämmen. Man wird nicht müde, die Geschichte aller Zeitalter in meistens nicht aufführbare Stücke umzuschreiben und zum guten Teil auch zu versifizieren. Ich habe vor Jahren versucht, diesen immer anschwellenden Vorrat bibliographisch in Übersicht zu halten, mußte es aber bald aufgeben. Endlos ist dabei auch die Wiederaufnahme der so oft schon vergriffenen Stoffe, und so geraten wir sogleich ins Grenzenlose, Unabsehbare. Griechisches Altertum tritt wohl nur vereinzelt auf; an Römerstücken ist aber noch immer kein Mangel. Die altgermanische Zeit, Ost- und Westgoten und Longobarden kommen daran; dann besonders ergiebig das eigentliche Mittelalter, die deutschen Kaiser und Könige vom 10. bis zum 14. Jahrhundert, Mann für Mann, und jeder mehrfach repetiert. Ferner, wie es sich von selbst versteht: die Epoche Kaiser Maximilians I.; das Reformationszeitalter; der dreißigjährige Krieg. Daneben geht einher: die Geschichte Spaniens, Italiens, Frankreichs, Burgunds und der späteren Niederlande, die skandinavische und russische Geschichte — immer mit begierigem Aufgreifen der aus dem geschichtlichen Zusammenhang herausglitzernden, anekdotischen Motive. Das französische Revolutionsdrama findet gleichfalls seine Fortsetzung, die Stoffe der preußischen Ge-

schichte erhalten gelegentlich durch die neue deutsche Machtstellung ihre willkommene Förderung.

So geht es unablässig weiter. Der Betrieb der historischen Dramatisierung wuchert fort, ohne daß eine zentralisierende Richtung, eine bestimmte Axe diese Bestrebungen vereinigen würde. Die Beziehung zum wirklichen Lebensgehalt der Gegenwart ist zumeist ebenso gering wie früher; die Geschichtsdramatiker inszenieren viel häufiger ihre Belesenheit, als ihre Lebenserfahrungen.

Wir befinden uns da allerdings einer merkwürdig gemischten Gesellschaft gegenüber: von wirklich ernsten und hochachtbaren Talenten, die aber ihre Aufgabe nicht immer richtig erfassen, dann (in der Mehrzahl) von strebenden Halbtalenten, bei denen der Ehrgeiz größer ist, als die Einsicht und der Beruf. Selbstverständlich debütiert beinahe immer das Anfängertum mit einem gewichtig historischen Stoff. — Gewisse Gruppen unter den hervorragend Besten scheiden sich übrigens deutlicher heraus.

Nicht selten werfen sich die einsamen, gedankenreichen, aber weltscheuen Poeten mit Vorliebe auf das historische Drama. Jene Richtung der dichterischen Produktion, die mit der kontemplativen Lyrik begonnen hat, findet dann ihre Fortsetzung in der Dramatisierung geschichtlicher Stoffe, die aber zunächst innerlich aufgefaßt, mehr herausgedacht und durchempfunden, als ausgestaltet werden. Der bequeme Vorteil liegt immerhin darin, daß der in einer Geschichtsquelle aufgefundene Stoff der Meditation des beschaulichen Dichters stille hält, während ein Sujet aus dem gegenwärtigen Leben unter den Händen des Dramatikers sich regt und seine eigenen Ansprüche erhebt. Eine sinnreiche Dichtung mit edlen Wirkungen, mit allen Lichtern und Farbenstufen der Stimmung, der fein erfassenden Charakteristik kann sich ohne Zweifel bei einem solchen Zuge des Schaffens

ergeben — aber dann geht der Eindruck zu einzelnen, verwandt gestimmten, über den Stoff unterrichteten Lesern hin, nicht zur Bühne, nicht zum Publikum. Ebenso kommen gelehrte Dichter, in allgemeiner umfassenden historischen Studien heimisch, bei dem Versuch, etwas von diesem Stoffgebiet zu dramatisieren, gar leicht in Gefahr, solche Sujets mehr nach Kennerart geistreich-subtil, als energisch und wirkungsfähig zu fassen und durchzubilden. Das kulturgeschichtliche Drama, dessen Stoff von einem ganzen Gewebe von Beziehungen umsponnen ist, wo es überhaupt auf die Darstellung des Zeitalters mehr ankommt, als auf die Entwicklung der Handlung, geht an sich schon mit scheuem, leisem Tritt an der Bühne vorüber, und hat von vornher nicht dramatischen Puls.

Im Übrigen wirken die früheren Zustände nach, soweit ich denselben mit meinen gelegentlichen Beobachtungen folgen konnte. Man ist durch die fortgesetzte Erfahrung der Mißerfolge nicht klug geworden. Dieselben Erbfehler wiederholen sich stets aufs Neue, nur selten hat der Nachwuchs aus den Mißerfolgen der Vorgänger eine Lehre und Warnung gezogen. Immer fast dasselbe Übergewicht des Stoffes über die Form, das gleiche Schwanken zwischen dramatisierter Historie und eigentlichem historischen Drama; stets wieder die in edler Jambensprache dünnflüssig gemachte Politik mit antizipierter, moderner Deutung. Dazu auch meistens in gleicher Art das auf die Staatshandlung ungeschickt gepfropfte Liebesverhältnis, da ja ohne Liebe das Drama nach altem Herkommen nicht aufkommen kann; selbstverständlich muß die Geliebte dann auch Politik mitbetreiben, in entscheidenden Wendepunkten hat sie hellsehende Eingebungen u. s. f. Es kann nicht oft genug betont werden: die Macht der dramatischen Dichtung liegt lediglich in der vollen Ausgestaltung der Individualität. Für

den Dichter, der sich seiner Aufgabe klar bewußt ist, kann nur die Persönlichkeit als solche interessant sein, die nicht mehr bloße historische Reliefſigur ist, sondern von jenem Hintergrunde in voller plastischer Selbständigkeit sich lostrennen läßt. So allein kann sie das Proszenium der lebendigen Bühne beherrschen und frei auf ihm wandeln; alles Zuständliche, was in das breitere Zeitbild fällt, steht hinter ihr nur wie ein Prospekt, wie eine gemalte Tapete. Freilich ist jenes Lostrennen vom Hintergrunde ein weiterer Prozeß der poetischen Personenbildung, ein Geheimnis des genialen Schaffens.

Wieder einmal hat der Praktiker, der das Drama vom Standpunkt des Schauspielers und Regisseurs ansieht — ich meine Eduard Devrient — darin recht, wenn er sich über die endlosen Schreibe-Exerzitien im historischen Drama ziemlich unwirsch so vernehmen läßt: „Das menschlich nahe, individuelle Interesse aus den umfänglichen historischen Vorgängen hervorzukehren, die dramatische Hauptbedingung zu erfüllen, daß wir die Vorgänge durch die Charaktere regiert sehen, nicht diese durch jene, diese schwere Aufgabe bei historischen Stoffen ist nur den größten Dichtern gelungen. In fast allen historischen Dramen aber der letzten 25 Jahre — und es sind deren unendlich mehr geschrieben als aufgeführt worden — ist ein großer Schatz von Kenntnissen, Geist, auch Poesie an diese verfehlten Arbeiten aufgeopfert; in fast allen sehen wir das Drama nur als dienende Form der Historie; selten bemächtigt sie sich ihres Gegenstandes, sie unterliegt ihm meistens. In der epischen Breite der Tatsachen büßen diese Stücke die dramatische Kraft, das individuelle Leben ein; beängstigt von der Fülle des Begebenheitlichen nehmen die Dichter ihre Zuflucht zu einer Aneinanderreihung von schildernden Szenen, die immerhin nur abgerissen erscheinen, und weil sie die eng verfloch-

tene Motivierung eigentlich historischer Resultate damit verletzen, das Stück nun ebenso unhistorisch machen, als es undramatisch wurde ...." (Geschichte der deutschen Schauspielkunst. V. Band, S. 254.) Dies ist 1874 geschrieben und gilt durchschnittlich noch bis jetzt ohne besondere Einschränkung. Die Art, wie Schiller die Geschichte dramatisch faßte, hatte wahrhaft aktive, vergegenwärtigende Kraft: jetzt ist dies ungeachtet aller modernen Rückspiegelungen in die Vergangenheit zurück völlig anders geworden. Wir finden uns in ein Schattenreich versetzt, das mit seinen blutleeren Gestalten die Bühne nicht zu gewinnen vermag.*)

Doch scheint in jüngster Zeit bei unseren stärkeren, zielbewußten Talenten eine erneuerte Prüfung des Verhältnisses der Poesie zur Geschichte eingetreten zu sein — und zwar nach der praktisch-künstlerischen Seite hin, bezüglich des wirklich Gestaltungsfähigen an dem historischen Stoff. Es sind deutliche Anzeichen da, daß der rednerische Zug des

*) Trotz der deutlichen Meinung in der oben zitierten Stelle — ja im Widerspruch zu derselben — ließ sich Ed. Devrient durch das „umfängliche Unternehmen" des Berliner Hoftheaters: die komplete Inszenierung des Raupachschen Hohenstaufen-Zyklus (1837) dennoch geradezu imponieren. Wohl wirkte da noch ein anderes Motiv herein: die theatralische Parteinahme für den Intendanten Grafen von Redern und den wirklich unermüdlichen Regisseur Stawinsky. Man hatte sich einmal mit Bühnenarbeit außergewöhnlich geplagt, daher mußte auch der Zweck der Plage angepriesen werden. (A. a. O. Seite 153.) „Wenn dieser Versuch, einen der bedeutungsvollsten Abschnitte der deutschen Geschichte auf der Bühne vorzuführen, auch nicht von der höchsten poetischen Kraft unterstützt war, wenn auch für Deutschland damit kein dauerndes Kunstdenkmal geschaffen werden konnte, wie England es an Shakespeares Chronikdramen besitzt (!) — so gereicht dennoch das Unternehmen dem Dichter wie der Bühne zur größten Ehre. Es war die erste Arbeit, die sich Schillers Wallenstein (!) weitergehend anschloß, und noch hat seitdem kein Dichter es darin Raupach gleichgetan ..." Doch jetzt kann man in der Tat nicht mehr weiterlesen.

historischen Dramas allmählich der charakterisierenden Richtung weichen, daß bei kräftigerer Begabung das Streben durchdringen werde, den Umriß der agierenden Gestalten schärfer, persönlicher zu fassen, ebenso die Linien der Komposition sicherer, bei klarer Wirksamkeit der wesentlichen Vorgänge, anzulegen. In einen solchen Prozeß darf das Urteil nicht mitten hinein fahren; die Ergebnisse sind ruhig abzuwarten. Ich werde mich auch hüten, Namen von Dichtern zu nennen, von denen man annehmen darf, daß sie in dem bezeichneten Sinn bereits an die Arbeit traten. Für eine flüchtige Begrüßung halte ich eine solche Nennung geradezu für bedenklich, weil man in solchem Fall sofort eine literarische Rangesanweisung erwartet.

Dies Eine wollen wir zunächst hoffen, daß sich die Produktion auf dem Gebiete des historischen Dramas im Umfange reduzieren, dagegen in Erfassen der Aufgabe vertiefen werde. Um sogenannte „große Ideen“, die den Helden auf den Mund gelegt werden, handelt es sich da nicht — diese waren seit jeher rhetorisch äußerst billig zu beschaffen; es kommt vor allem auf die poetisch verdeutlichten Gesichtszüge der handelnden Persönlichkeiten an, auf den möglichst klaren Begriff dessen, was sie aus ihrer Zeit heraus und für dieselbe wollten, anstrebten, und wie dieses bestimmte Wollen und Handeln mit ihren persönlichen Erlebnissen, ihrem Schicksal und Ausgang unmittelbar verflochten war. Wird dies in vollem Maße geleistet, dann wird uns eben ein Zuwachs von guten Stücken dargeboten, die überhaupt — ob schon ihre stoffliche Grundlage historisch sein mag oder nicht — nach den Bedingungen der dramatischen Kunst gut gemacht sind, und in soweit (doch nur aus diesem Grunde allein) ihren Wert und ihre Wirkung behaupten können.

* * *

Biblische Dramen.

(Als Beigabe).

Ohne näheren Zusammenhang mit den soeben mehr abgebrochenen, als abgeschlossenen Betrachtungen über die historisch-dramatische Produktion lasse ich hier diese flüchtigen Aperçus über unsere früher stark gepflegte, halb-sakrale Dramatik folgen, zu denen ich während eines kritischen Geschäftes gelegentlich veranlaßt wurde. Für eine weitere Ausführung, zu der ich sonst wohl Lust gehabt hätte, hat sich fernerhin nicht Zeit und Gelegenheit gefunden.

*

a) Alttestamentliche Stücke.*)

Die Bibel ist streng gefaßt kein einzelnes Buch, sondern eine ganze, auf die wesentliche Essenz zurückgeführte National-Literatur des hebräischen Volkes. Die Sammlung beginnt mit einer sehr einfachen Kosmogonie, dann folgen alte Kultur- und Völkersagen, aber bereits völlig im Ton des historischen Berichtes vorgetragen; dann die Darstellung der eigenen Vorzeit des Volkes in der Patriarchensage; hierauf die Schilderung der Konstituierung der politisch-nationalen Existenz der Juden und im bedeutsamsten Anschluß daran das mosaische Gesetzbuch, ihr juristisch-religiöser Codex; alsdann ihre ganze kanaanitische Geschichte bis zum Niedergang ihrer politischen Selbständigkeit. Inzwischen rauschen die Harfenklänge der Psalmen Davids, Assaphs und der Korahiten durch; verschiedene lyrische Melodien und Stimmungen versuchen sich vernehmbar zu machen, aber zuletzt übertönen die religiösen Akkorde Alles. Dann folgen die Zornreden und erschütternden Klagetöne der Propheten,

*) „Die Presse". Feuilleton vom 19. November 1882.

das Außerordentlichste von elementarer Redemacht ohne jede Redekunst, das die Welt je erhört hat: ein Wetterleuchten und Donnern tief inspirierter Beredtsamkeit, die weiter in pathetische und schluchzende Laute übergeht, die Katastrophen der jüdischen Volks- und Staatsexistenz voraussagend oder ihnen folgend.

Die Bibel versammelt alle Elemente in sich, aus denen sich sonst eine ganze, große Literatur bildet und auseinanderzweigt; in ihrem vorwiegenden Teil ist sie historiographisch, dann ebenso lyrisch und rhetorisch — gelegentlich idyllisch wie im Buch Ruth, gehaltreich-gnomisch in dem Buch der Sprüche, fast von einem metaphysischen Ringen des Gedankens im Buche Hiob, blasiert und pessimistisch reflektierend im „Prediger" oder „Ekklesiastes", schließlich moralisierend in den späteren Apokryphen, wie in den Sprüchen von Jesus Sirach und in der erbaulichen Novelle von Tobias.

Welch' ein Reichtum! Aber die theokratische Verfassung duldete kein freiwachsendes Literaturleben, sie benützte es nur zur Zusammenstellung eines Kanons — zensuriert, redigiert, retouchiert von sorgfältig sichtender Priesterhand. Diese Redaktionsarbeit von Tempel-Literaten aus dem Levitenstamme oder dem Aronitengeschlecht, welche aus einem so großen Material die Bibel zusammenbrachten, ist trotz mancher Flickarbeit im Einzelnen doch in der Totalität ein schlau-grandioses Meisterstück. Es ist gewiß sehr viel individueller Gedankenausdruck darüber verloren gegangen und zum Schweigen gebracht, manches feinere Detail in die große monumentale Pyramide des Bibelwerks schonungslos eingebaut und vermörtelt worden: aber ein Monument ohne Gleichen ergab sich daraus, über dessen unschätzbaren Besitz das Volk wohl die wiederholte Zerstörung seines

andern National-Monuments, des Tempels auf der Höhe von Zion, verschmerzen konnte.

Kein Volk besitzt ein solches Buch oder vielmehr den Inhalt seines ganzen Geisteslebens in einem Buch; aber dieses liegt so eigentlich auf der Schädelstätte einer ganzen möglichen, nahezu unterdrückten Literatur. Wenn in der griechischen Literatur-Entwicklung die besonderen Dichtungsarten, die Formen des historischen, rednerischen, philosophischen Stils sich scharf sondern, die Individualitäten der einzelnen Autoren wie eine Statuengalerie auseinandertreten und auf ihren eigenen Postamenten stehen — so wurden die biblischen Schriftsteller, welche dieser Kanon in seinem heiligen Bereich versammelte, nach Möglichkeit einander verähnlicht, entpersönlicht, ins Chorpersonal des heiligen Dienstes eingereiht. In dieser Art wurde die Bibel allerdings ein Buch der Bücher, weil neben ihr kein anderes, rein persönliches Buch aufkommen und sich erhalten konnte.

Die priesterliche Stimmgabel schlug besonders scharf und dezidiert die Tonart an, wo es sich um die Zusammenstellung der Geschichtsurkunden handelte. In den Büchern der Richter, Samuels, der Könige, dann der sogenannten Chronika hören wir verschiedene historische Berichterstatter gleichsam aus der Versenkung heraufreden, deren unterschiedliche Stimmen nachträglich in die obligatorische Konkordanz gebracht wurden. Hie und da sind die widersprechenden Relationen nur mit oberflächlichen Nähten zusammengefügt, so daß es der historischen Kritik nicht schwer gelingt, die zugeschnittenen Lappen zu sondern und den wahren historischen Zusammenhang richtig zu erraten und zu deuten. Aber alle diese verschiedenen Chronisten und Geschichtserzähler gingen zuletzt geistig in einen einzigen, aus dem Redaktionstiegel emporgestiegenen Chronisten auf. Es war dies der ewige historische Jude der Bibel, ein

Methusalem der Aufzeichnung, der schon vor Moses bis spät in die Tage des Antiochus von Syrien und der Römer hineinlebte und fortschrieb, der eigentlich bereits im Anfang der Dinge das Protokoll der sechs Schöpfungstage geführt hatte, und im gleichen Ton dann weiter fortreferierte, bis zu den trüben Tagen des Exils, dann zu den besseren des Königs Koresch oder Cyrus und so weiter und immer weiter ...

Aber dieser *eine* fabelhafte Chronist, diese kombinierte Persönlichkeit, weiß bei aller Naivetät des Tones meisterhaft zu erzählen. Der klassisch-epische Ton, die Erzählungskunst Herodots, seine ruhige Ausbreitung des geschichtlichen Stoffes ist ihm allerdings fremd; die Unruhe des semitischen Naturells, die stete Präsenz bei dem „Aktuellen" gibt sich durchwegs in der Art seines Erzählens kund. Er war überall dabei, er drang mitten ins dichteste Getümmel, er erlauschte jedes Wort in nächster Nähe wie der geschulteste Lokalberichterstatter von heute und man fragt unwillkürlich, ob er nicht schon auch stenographieren konnte. Das Alles brachte der biblische Chronist fertig, oder vielmehr die vielen Chronisten, die anonym in den einheitlichen Bibelbegriff aufgehen. Wie ist da Alles Leben, Handlung, Sensation, fortschreitende Bewegung — zugleich auch mit Dialogisierung jedes bewegten Vorganges! Wenn die altjüdische Literatur aus wohl nachweislichen Gründen kein Drama erzeugen konnte (denn das „hohe Lied" wird man doch nicht im Ernste als dramatische Dichtung gelten lassen wollen): so war dieser Ton, diese Haltung der einfachen Geschichtserzählung immerhin ein Ersatz für jenen Abgang — denn sie ist in ihrer Lebendigkeit *an sich schon dramatisch.*

Daher erklärt sich der immer neu erwachende Reiz, auf die Bibel hinauf weiter zu dramatisieren. Die *biblischen*

Dramen sind eine Gattung, die nie ganz ausgeht. Für Anfänger ist der dramatische Zug der biblischen Erzählung Antrieb und Erleichterung zugleich; die Vorarbeit der Exposition finden sie von dem alttestamentarischen Chronisten bereits fertig besorgt. Aber auch gereifte Poeten blättern gern nach Stoffen in dem Buch der Bücher.

Als Racine sich entschloß, der großen Bühne zu entsagen, nachdem man aus Intrigue die „Phädra" von Pradon auf Kosten der seinen applaudiert hatte, schrieb er doch noch auf Bitten der Frau v. Maintenon für das Haustheater der Fräulein von St. Cyr seine beiden biblischen Dramen: die schwächere „Esther" und die weit bedeutendere „Athalie". Er ging damit über das herkömmliche Programm der griechischen, römischen und türkischen Sujets des französischen Tragödien-Repertoires hinaus, und holte sich mit dem Fachmannsblick des Dramatikers — eben in der „Athalie" — den erschütterndsten tragischen Stoff der Bibel hervor, der sich am allerehesten in den Stil und die einfach großen Maße der antikisierenden Tragödie fügt. Für ein Pensionatsstück wohl ein zu gewaltiges Thema! — Klopstock hat den biblischen Stoff in „David" und „Salomo" mehr erbaulich als dramatisch in einer Reihe bewegungs- und fortschrittsloser Dialoge behandelt; es sind Oratorien ohne Musik, aber keine Schauspiele, obgleich der Dichter seine Akte: erste, zweite, dritte „Handlung" überschreibt, sowie er die Bardiete ausdrücklich „für die Schaubühne" bestimmte. Von den Anforderungen des lebendigen Dramas und Theaters hatte eben der hochgestimmte Sänger des Messias und Hermanns nicht den leisesten Begriff. Wie grandios bewährte sich dagegen auf musikalischem Boden die wuchtig-breite dramatische Kraft Händels, die ihm früher in der Heldenoper nach italienisierendem Stil zum Teil versagte — an den Bibelthemen in

seinen Oratorien! Uns fällt unwillkürlich neben dem Sänger des Messias auch der große Tondichter des Messias bei, dessen eigentliche Domäne aber das alte Testament war und der uns da fast eine zweite musikalische Bibel schenkte, ihre gewaltigen Laute und Motive nur ins Tonleben hinüberführend und in dieser Sprache weiterentwickelnd. Mit der „Esther" (1720) beginnt die Reihe seiner Oratorien; dieses Werk war sogar zur szenischen Darstellung auf dem Landsitze seines Gönners, des Herzogs von Chandos, bestimmt, um elf Jahre später in London, im Hause des Herrn Gates, Vorstehers der königlichen Kapellknaben, in eben derselben Weise (nämlich als geistliches Schauspiel) wieder aufgeführt zu werden. Dann folgt „Deborah" und „Athalie" (1732); nach dem „Messias" — von 1741 bis 1747 — „Simson", „Judas Makkabäus", „Josua", „Salomo"; als ein völlig Erblindeter schrieb er noch 1751 seinen „Jephta". Das sind die eigentlichen, die echten und gerechten biblischen Dramen; zum Teil wohl in den Chören noch von episch-lyrischer Ausbreitung, von einer gewissen schweren, musikalischen Massenhaftigkeit, nach Stil und Anordnung etwa der älteren Kunstform des Äschylos vergleichbar, dessen Tragödien man hinwiederum altgriechische Oratorien nennen möchte . . . Es ist sehr begreiflich, daß Händel insbesondere in dem noch immer halb puritanischen Bibellande England eine solche Verehrung genoß und bis jetzt weiter genießt.

Neben diesem eigentlichsten Bibeldramatiker mit der Orgel im Hintergrund, dem kundigsten, kraftvollsten Übersetzer der Bibelsprache in die Tonsprache kommt die literarische Bibelnachdichtung nicht recht auf. Es versteht sich von selbst, daß im Schauspiel, auf dem Theater die biblischen Vorgänge ihres religiösen Schimmers entkleidet und in den natürlichen Zusammenhang von Ereignissen dieser Welt

eingeführt werden; die Musik mag Theologie treiben, das rezitierte Drama hat das Recht und die Pflicht, weltlich zu sein und in der Motivierung Alles und Jedes auf die natürliche Kausalität zurückzuführen. Drei bedeutende deutsche Dichter aus neuerer Zeit langten sich Stoffe aus den apokryphen Büchern heraus: Hebbel aus dem Buche „Judith“, Grillparzer aus dem Buche „Esther“, Otto Ludwig aus jenem der „Makkabäer“. Die Tragödie Otto Ludwigs ist wohl die bedeutendste, dem Begriff und den Ansprüchen der Gattung am meisten konforme Leistung auf diesem Gebiet; soll man ein biblisches Drama, das zugleich die großen Umrißlinien eines historischen Dramas füllt, vor dem literargeschichtlichen Forum preiskrönen, so gebührt diesem Werke der Preis. Was Hebbel mit seinem genial-bizarren Sturm- und Drangstück, in welchem eigentlich der tragische Clown Holofernes der Held ist, sonst beabsichtigte und wollte, führt uns auf ein anderes Feld. Das wunderbare Esther-Fragment Grillparzers gehört auch nicht recht in diese Reihe; ein voller orientalisch-romantischer Widerschein assyrischen Palastschimmers leuchtet da herein und zuletzt handelt es sich ungleich mehr um ein mit der ganzen poetischen Kunst Grillparzers erfaßtes, psychologisches Liebesproblem, als um die dramatische Aufarbeitung des biblischen Stoffes selbst.

Die drei Hauptkönige der Juden: Saul, David und Salomo, waren auch immer die Ersten im dramatischen Kartenspiel. Rückert, ein ebenso dramatisch-armer wie lyrischreicher Dichter, von überfließender Suada der Reimberedtsamkeit, aber hilflos in jeder Aufgabe dramatischer Gestaltung, wandelte gleichfalls dieses Weges zurück. Im Jahre 1844 erschien von ihm: „Saul und David. Ein Drama der heiligen Geschichte“ und gleich in demselben Jahre „Herodes der Große“ in zwei Stücken: „Herodes und

Mariamne“ und „Herodes und seine Söhne“.*) — Alfred Meißner begann als Dramatiker mit der Tragödie: „Das Weib des Urias“. Er war seinem Helden, dem König David, durchaus nicht freundlich gesinnt; vielleicht wollte er geradezu historische Kritik in dramatische Form umsetzen. Die Auffassung dieses problematischen Königscharakters ist durchaus geistvoll, scharf eindringend in das Versteck der geheimen Motive seines Handelns — aber sie untergräbt zugleich seine dramatische Reputation. Man darf zu seinem eigenen Helden nicht in einem polemischen Verhältnis stehen, wenn man ihn dramatisch durchsetzen will. Die historische Kritik, die in Meißners Drama selbst eindrang, brachte es um seine Wirkung, trotz dessen unleugbaren poetisch-dramatischen Vorzügen im Aufbau und in der Charakteristik.

b) Evangelische Dramen.**)

In dieser aphoristisch hingeworfenen Betrachtung gehe ich einmal von einem einzelnen Fall aus.

Es war eine große amtliche Unvorsichtigkeit der Berliner Theaterzensur, durch das Verbot der Aufführung von Paul Heyses „Maria von Magdala“ das sensationelle Geräusch für das Stück selbst besorgt zu haben. Einmal verhalf sie demselben zu einem außerordentlichen Erfolge

*) Damit beschritt er bereits den profanen Grenzrain des neuen Testamentes, und begegnete hier einer imposanten Konkurrenz. Das Haus des Herodes ist eine weithin sichtbare Haltestelle in der Geschichte der dramatischen Produktion. Die Haupt-Herodesstücke: von Calderons „Eifersucht das größte Scheusal“ bis auf Hebbels hochbedeutsames Drama: „Herodes und Mariamne“ kann ich jedoch nicht weiter in den Kreis dieser Betrachtung ziehen, die sich doch knapper begrenzen muß.

**) „Neues Wiener Tagblatt“. Feuilleton vom 19. Mai 1903.

im Buchhandel: jetzt (1903) schon die einundzwanzigste Auflage! Und sehr bald öffnete sich dem vervehmten Stücke außerhalb des Bannkreises des Verbotes eine Bühne um die andere zu gastlichem Empfange; zuerst in Hamburg, dann bei uns in Österreich zu Brünn, trotz der Verwahrung von geistlicher Seite, — endlich auch in Wien. Das Publikum ist eben sehr neugierig, zu erfahren, wie es um das angeblich religiöse Ärgernis stehe, vor dem es behördlich geschützt werden sollte. Ohne das Verbot würde das Stück wohl interessiert, aber sonst ruhig gewirkt haben. Wie sollte auch Heyse, seit jeher gewöhnt, einen jeden von ihm gewählten Stoff mit weicher, in novellistischer Feinarbeit geübter Hand anzufassen, im Greisenalter plötzlich aus der Art geschlagen und unter die Tempelstürmer gegangen sein? Auch in dieser geistreich dramatisierten Magdalena-Novelle nimmt der Dichter seine Aufgabe zunächst als ein akademisch-psychologisches Thema, wie er es schon so häufig getan hat. Wir wundern uns daher nicht wenig, zu erfahren, daß er diesmal die Grundfesten des Glaubens erschüttert haben soll.

Ich gehe auf all' jene, durch übermäßige theologische Ängstlichkeit hervorgerufene Bedenken hier nicht weiter ein. Mich beschäftigt da nur die allgemeine Frage: was man von der Gattung überhaupt, welcher die vorliegende Dichtung Heyses neben anderen dazu angehört, zu halten habe?

Es zieht ein merklicher Drang durch die neueste Literatur, der evangelischen Legende dramatisch beizukommen. Ob dies aber nicht ein falscher Produktionsreiz ist? Bis jetzt beziehen sich die aus den Evangelien geschöpften Dramen nur auf die begleitenden Personen, die sich um den Herrn und Meister gruppieren, also im Reflexlichte seiner Erscheinung stehen. Doch der Mittelpunkt zu dieser Peri-

pherie fällt aus: das eigentlich zentrale Christusdrama. Der Grund liegt nahe genug. Man wagt sich heutzutage literarisch an alles mögliche, aber die Scheu hält noch immer an, die Gestalt Christi aus der Distanz des Kultus der vollen dramatischen Verdeutlichung näher zu rücken. Und weil man für das Christus-Drama als solches nicht den Mut des Dichtens hat, bringt man es nur in Bruchstücken, man dramatisiert Episoden aus dem Leben Jesu, aber merkwürdigerweise ohne seine Person selbst, die aus lauter Respekt unsichtbar bleiben muß.

Um bestimmte Aufgaben sollte man nicht begehrlich herumgehen, wenn man sie nicht im Kerne fassen kann. Kommt man einmal an den großen Hauptstoff: Christus in der Dramatisierung nicht heran, so ist mit den Absplitterungen davon, mit den Nebendramen ohne Christus, wenig geleistet. Der Gottessohn müßte wieder ganz zum Menschensohn werden, um Aug' in Aug' zu uns im Drama zu reden. Die Unbefangenheit dieser Auffassung ist noch immer nicht zu erwarten — außer sie schlüge wieder in Dreistigkeit um. Und diese Gefahr ist in unseren Tagen groß genug: weniger für den Glauben, der sich sonst zu wahren weiß, als für den guten Geschmack und die normale Empfindung. Gewisse hohe Gestalten — und diese ist eine höchste — sind der religiösen Verehrung wie auch der rein menschlichen Pietät gleich heilig. Allerdings haben schon vor längerer Zeit zwei resolute Dichter, die vor Paradoxen nicht zurückschraken, Grabbe und später Hebbel, jeder sein Christusdrama geplant, aber es blieb bei der Absicht. Die dramatischen Vorführungen der Passionsspiele (ob in Oberammergau oder anderswo) sind selbstverständlich in einem ganz anderen Sinne zu nehmen. Dieses fromme Bauerntheater steht noch durchaus im kultusmäßigen Zusammen-

hange; der Text ist konventionell, die Wirkung vorwiegend szenisch oder bildlich.

Doch wir wollen uns hier zunächst über jene dramatischen Dichtungen verständigen, in welchen einzelne Nebenfiguren aus der evangelischen Legende als Hauptpersonen in den Vordergrund treten, während Christus nur von außen hereinwirkt, ohne persönlich aufzutreten. Aber dann steht er gleichsam ganz nahe in der Kulisse oder wandelt vorüber und der Schatten seiner Gestalt zeichnet sich deutlich auf der Bühne ab. Das letztere ist besonders in Paul Heyses Drama der Fall: und der Dichter verstand es sehr wohl, den Stimmungston jener ahnungsvollen Nähe festzuhalten und wirkungsvoll durchklingen zu lassen, von dem Eindrucke des feierlich Ergreifenden an bis zuletzt zu den tragischen Schauern — von der Richtstätte von Golgatha herab hinter der Szene. Wie immer man jedoch solche Episodendramen aus dem Leben Jesu anfassen mag, unvermeidlich bleibt da stets eine Verrückung des dramatischen Schwerpunktes, ein Überneigen nach der unrichtigen Seite hin, eine gekünstelte Beziehung auf etwas nicht Dargestelltes oder vermeintlich nicht Darstellbares. Am ehesten läßt sich noch ein Johannes-Drama von der Christus-Legende loslösen, da doch der Prophet und Bußprediger von Judäa neben dem jüngeren Rabbi von Galiläa eine relativ selbständige Stellung einnahm und überdies an dem verlotterten Hofe des Herodes (Antipater?) und der Herodias sein eigenstes tragisches Geschick zu erleiden hatte. Bekanntlich ist da Hermann Sudermann mit einem auf starke Kontraste berechneten, allerdings auch rohen Effektstücke eingetreten, welches im Ablaufe des Jahres 1902 in einer ununterbrochenen Folge von Aufführungen eine ganze Stagione des Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheaters beherrschte.

Aus der nächsten Umgebung Jesu hat sich — merkwürdig genug — eine schriftstellernde Frau Elise Schmidt — schon längst (i. J. 1847) gerade die abstoßendste Gestalt zum Helden eines dramatischen Gedichtes „in fünf Abteilungen" auserwählt: den Verräter Judas Ischarioth. Dieser Judas ist gewissermaßen ein Konkurrent Christi, mit einer falsch gefaßten messianischen Idee, deren Irrwahn sich bei ihm ins teuflisch-dämonische verkehrt und ihn zum Verrate des echten Heilands treibt. Theodor Rötscher, der in seinen „Jahrbüchern" das von Grund aus verdrehte Stück als tiefsinnigst-genial anpries, gab eine genaue Analyse des Judas-Charakters nach Elise Schmidt, von der ich aber kein Wort verstehe. Nur so viel leuchtet mir beiläufig ein, daß Maria Magdalena „gleichsam als das vermittelnde Glied" zwischen Judas und Christus eintreten soll, indem sie früher unter dem zerstörenden Einfluß des Ersteren stehend, sich dann zu der versöhnenden Liebesmacht Christi hinüberwendet. Eigentlich sind wir da schon ganz nahe bei Heyses „Maria von Magdala". Auch in seinem Schauspiele ist Judas Ischarioth der frühere Liebhaber Marias; zwar unangenehm als Verehrer mit dem düsteren, gespenstigen Blicke, aber ihr anfangs interessant wegen seiner hohen patriotischen Gesinnung. Er hat nun weiter ein doppeltes Motiv, von Christus abzufallen und ihn sogar zu verraten: einmal, weil der Meister nicht in seinem Sinne den messianischen Beruf auffaßt, als die Befreiung des Volkes Israel von der äußeren Knechtschaft —, dann, weil seine Augen leuchteten wie nie zuvor, als Maria vor ihm hinsank und mit ihren Tränen ihm die Füße wusch. In wilder Eifersucht ruft er aus: „Ha Buhlerin, so erreichtest du dein Ziel!" — Wie wir denn sehen, spielt Judas Ischarioth eine sehr wichtige Rolle in dem modernen evangelischen Drama. Man geht ihm durchaus nicht

aus dem Wege, man faßt ihn vielmehr scharf ins Auge, als die „problematische Natur“ im Kreise der Apostel. Hebbel würde bei der Ausführung des von ihm projektierten Christus-Dramas gewiß alle Sorgfalt seiner eigensinnigen Charakterzeichnung gerade an den Judas gewandt haben; er schließt die knappen Aufschreibungen zu seinem Christus, wie sie Emil Kuh mitteilt, mit dem höchst paradoxen Worte: „Judas ist der allergläubigste!“ Befreundete Ausleger, die dem Dichter nachklügelten, deuteten jenes Rätselwort folgendermaßen: Gerade Judas habe die Idee Jesu am tiefsten erfaßt, habe jedoch auch erkannt, daß diese gewaltige, hohe Idee erst dann Wurzel fassen würde, wenn Jesus sich selbst ihr zum Opfer gebracht hätte. Der richtige Zeitpunkt für seinen Weihetod war da; Judas opferte den Meister nur für dessen eigenes Werk, das sich jetzt erst vollenden konnte — das Reich Gottes auf Erden. Das wäre denn die spitzfindige „Rettung“ des Verräters Judas.

In dem Drama: „Die Samaritanerin“ von Rostand erscheint Christus persönlich auf der Bühne. Hugo Wittmann, der vielseitigst bewanderte, verständnisvoll eindringende Kenner der neufranzösischen Literatur, konstatiert aus eigener Anschauung die weihevolle Wirkung des unter der Direktion der Sarah Bernhardt gespielten Stückes. Dieser französische Heiland spricht in gereimten Versen, und die edle, gehobene Diktion ist eine Art Glorie, die ihn umgibt und den Dichter von der Forderung schärferer Individualisierung so ziemlich dispensiert. — Bei unserer „Maria von Magdala“ hingegen, um auf dieselbe nochmals zurückzukommen, vermissen wir um so empfindlicher die Gegenwart Christi, da ihre Beziehung zu ihm — im Leben wie auch nach dessen Tode — eine unmittelbar persönliche ist. Sie salbt ihm die Füße, sie steht

unter dem Kreuze, sie geht mit den zwei anderen Marien zum Grabe, um seinen Leichnam zu salben und der Heiland erscheint ihr (legendarisch) nach seiner Auferstehung. Dies sind durchaus einfache Situationen, die an sich allein — ohne jedes Wort dazu — beredt und ausdrucksvoll sind, aber dafür der vollen, anschaulichen Versinnlichung umsomehr bedürfen. Dies führt uns sofort auf eine andere, nicht unwesentliche Folgerung.

Maria Magdalena ist nur eine illustrative Figur im Leben Jesu, aber eben darin liegt ihre wesentliche Bedeutung. Eine selbständige Geltung für sich allein kann sie nicht beanspruchen. Sie ist typisch für den milden, erlösenden Zauber, den die hohe Persönlichkeit des Heilands auf schuldbewußte Frauen übte, die sich darum voll Vertrauen ihm näherten. Ernst Renan findet da das richtige Wort. „Weiber, die das Herz voll Tränen hatten und infolge ihrer Sünden mehr zur Demut geneigt waren, standen seinem Reiche Gottes näher, als die mittelmäßig korrekten Naturen, denen es häufig gar nicht als Verdienst anzurechnen ist, daß sie nicht zu Fall gekommen sind.“ Wie nun die schöne, reuige Sünderin durch die Tür des Speisegemaches beim Pharisäer Simon eintritt, mit dem Salbgefäße oder mit dem Glas köstlichen Nardenwassers in der Hand, daran genügt es uns völlig, wir brauchen keine weitere Exposition ihrer Vorgeschichte. Diese wird uns aber in der Dramatisierung nur allzu eingehend dargeboten, während jene so ausdrucksvolle Situation, in der sich Magdalenens ganzes Wesen kundgibt, hinter die Szene fallen muß. Was aber nicht ins Drama und auf die Bühne passen mag, ist an sich ein Bild ohnegleichen. „Und siehe, ein Weib war in der Stadt, die war eine Sünderin. Da die vernahm, daß Jesus zu Tische saß in des Pharisäers Hause, brachte sie ein Glas mit Salben und trat hinten zu seinen Füßen

und weinte und fing an seine Füße zu netzen mit Tränen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen und küßte seine Füße und salbte sie mit Salben." So schildert der Evangelist Lukas die Szene. Die Legende macht ihn zum Maler: hier hat er wirklich gemalt.

Damit wären wir nun dort angelangt, wohin meine Folgerung geht. Maria Magdalena ist ein malerisches Sujet und kein dramatisches. Die ganze Poesie ihrer Existenz geht rein in der Bildwirkung auf. Ihren supponierten Lebenslauf muß der Dichter willkürlich erfinden, doch die für ihr Wesen charakteristischen Situationen sind in den Evangelien bestimmt vorgezeichnet und die Malerei findet hier schon, wie in einer Skizze, bereitgestellte Motive. Sie ermüdete auch niemals, diese immer aufs neue wieder zu verwerten. Die schöne, sich demütigende Sünderin mit dem Salbgefäße war namentlich eine bevorzugte Gestalt für die venezianische Kunst, für welche das Hinüberschillern des sinnlichen Reizes in die Reue und Buße ein besonders anziehendes Thema vorstellte. Wir brauchen uns nur der herrlichen Wiedergabe der Fußsalbung in dem berühmten Bilde Paolo Veroneses: „Jesus bei Simon dem Pharisäer" im Louvre zu erinnern. Ein Klang der innigsten Empfindung geht ferner durch die Darstellungen der Klage um den toten Christus, wobei sich Maria Magdalena stets in gleicher Art beteiligt. Schon Giotto schlug den Grundton für dieses Motiv an in seinem Zyklus aus dem Leben Jesu in „Madonna dell' Arena" zu Padua. Schultern und Rücken des Leichnams liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; Magdalena, auf der Erde sitzend, hält und beschaut schmerzvoll die Füße, wohl der Salbung derselben gedenkend und der Worte, die damals Christus sprach: „Sie hat getan, was sie konnte; sie ist zuvor gekommen, meinen Leichnam zu salben zu meinem Begräb-

nis." Mit gesteigertem Schmerzensausdruck kehrt dieses Motiv im Quattrocento wider, in zwei tief ergreifenden Beweinungen Christi des Florentiners Sandro Botticelli (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli und München, Pinakothek). Die zarteste Innigkeit der Empfindung liegt ferner in Tizians zaubervollem Bilde: „Noli me tangere" in der Nationalgalerie zu London, welchem sich mit vielleicht noch intensiverem Ausdrucke die vor dem auferstandenen Christus in die Knie gesunkene Magdalena Correggios (im Museum zu Madrid) zur Seite stellt.

Diese Bilderschau ließe sich leicht noch fortsetzen. So viel ist gewiß, daß jene Seite des Gefühlslebens, die in Maria Magdalena verkörpert ist, durch die Kunstmittel der Malerei zu erschöpfender Darstellung gebracht wurde. Wir dürfen aber noch weiter gehen und es ruhig aussprechen: das Christusdrama selbst, das noch nicht gedichtet werden kann, ist seit lange schon — und nicht bloß im erbaulichen Sinne — wirklich gemalt worden. Insofern seit den Tagen der Renaissance die Malerei ohne jede vorwitzige Aufklärungssucht sich dennoch von gewissen beschränkenden Kultusrücksichten freizuhalten verstand, in diesem Maße ist ihr auch die rein menschliche Vergegenwärtigung der Christuslegende oft wunderbar gelungen. Der Heiland als Menschensohn schreitet mild und groß durch die Bilder aller guten Kunstepochen.

Zur
Geschichte der Bühnenbearbeitungen.

Von der Theaterepoche Friedrich Ludwig Schröders.

1. Allgemeines und Biographisches.

Die erste, bedeutende Epoche des Aufstiegs der deutschen Schauspielkunst, die Zeit eines Ekhof (1720—1778), Schröder (1744—1816), Brockmann (1745—1814), denen sich dann Fleck (1757—1801) und Iffland (1759—1814) anschließen, beginnt eigentlich in einem recht öden Interregnum unserer dramatischen Literatur. Das Alexandrinerdrama der „deutschen Schaubühne" Gottscheds hatte ausgeklappert, doch die neue Regung frisch vordringender, produktiver Kräfte ließ vorerst noch auf sich warten. Aber die Schauspieler standen auf dem Platz, in voller Bühnenbereitschaft, und sahen sich begierig nach einem Repertoire um, wie es ihrem Spielvermögen entsprechen mochte. Zu tieferem Atemholen braucht die Literatur Zeit — sie ist ihr besonders dann nötig, wenn es gilt, sich auf ihre neuen Aufgaben zu besinnen. Doch auf so langhin zu warten, nimmt sich die Schauspielkunst nicht Zeit. Sie muß, wie Schiller später sagte — sei es auch nach der Deutung des Metiers in einem minder idealen Sinn — „geizen mit der Gegenwart, den Augenblick, der ihr gehört, ganz erfüllen".

Dringlicher als je, machte sich damals dieses Gebot geltend. Wenn zuweilen ein höherer Zustand der dramatischen Literatur nicht die geeigneten, dafür gerüsteten Schau-

spieler finden mag, so traf es sich in diesem Fall umgekehrt, daß ein überraschend voreilender Darstellungsdrang der Schauspielkunst in dem Vorrat der gleichzeitigen Produktion durchaus nicht das entsprechende Spielmaterial vorfand. Was war da zu tun?

Die Bühnenpartei — wir müssen schon von einer solchen sprechen — stellte sich einfach und resolut auf den Standpunkt der literarischen Selbsthilfe, sie nahm die Versorgung des Theaters mit brauchbaren Bühnenstücken in eigene Regie. Dieselben wurden entweder von schriftstellernden Schauspielern selbst abgefaßt, möglichst rollengerecht, wenn auch nicht immer dramaturgisch probehaltig — oder sie wurden sonst (und zwar noch häufiger) auf dem Wege der sogenannten „freien" Bearbeitung dem Repertoire des Auslandes entnommen, so weit es nur immer anging.

Dies war denn durchwegs die Praxis der Schröderschen Epoche, von ihm zuvörderst sehr schwunghaft betrieben. Eine ganz ansehnliche Surrogatliteratur für die Selbstverfütterung der Bühne aus eigenen Mitteln, so zu sagen: eine Theaterbibliothek rein handwerklich-theatralischen Ursprungs schob sich so mitten hinein zwischen die Welt der Kulissen und die noch zögernde dramatische Produktion höheren Zuges. Ja noch mehr als dies: die Schauspielkunst, die sich als tonangebend fühlte, versuchte es sogar ernstlich, aus ihrer Initiative und in ihrem Sinne impulsiv auf die Seite der Literatur hinüberzuwirken. Darüber später noch mehr.

So viel steht fest. Die falsche Stilisierung einer aufgedrungenen Schuldramatik von ehedem wurde durch den unabweisbaren, naturalistischen Befreiungsdrang der Schauspielkunst aus dem Felde geschlagen; dies war vorerst ein Erfolg auf Seite der Bühne, nicht auf jener der Literatur. Das steife Rezitieren hörte auf, das spielgemäße natürliche

Sprechen trat in seine Rechte. Der Alexandriner mußte vor dem Prosadialog zurückweichen, aber fortan kam denn die Prosa zur unbedingten, ausschließlichen Herrschaft auf der Bühne. Dies war wieder die Folge des Umschlags. Als dann inzwischen unsere dramatische Dichtung, wohl mit der Naturwahrheit einsetzend, sich neuerdings den Weg zu einem echten Kunststil ausgefunden hatte, war andererseits die Schauspielkunst nicht darauf vorbereitet, auf den rasch errungenen, literarischen Gewinn mit einzugehen, und mit der zur Klassizität aufsteigenden Dichtung gleichen Schritt zu halten. Die neue Entdeckung der Poesie in den dramatischen Aufgaben blieb ihr völlig fremd. Die namhaftesten Darsteller — Schröder voran — hatten sich längst (gleichsam auf außerliterarischem Weg) in anderer Richtung fest eingespielt, fortan war nicht auf sie zu zählen.

* * *

Friedrich Ludwig Schröder (geboren 1744 zu Schwerin) wurde von Kindheit von seiner Mutter und dem Stiefvater Ackermann unter harter Zucht für die Bühne herangebildet. Er abenteuerte sich in ganz jungen Jahren echt komödiantenhaft von Rußland und Polen über Königsberg nach Lübeck durch, wo er wieder um 1759 mit den Eltern zusammentraf, die dann mit ihrer Wandertruppe in der Schweiz herumzogen. In niedrig-komischen Rollen tat sich der Bursche bereits hervor, namentlich auch als Tänzer im Ballet, und er gab dies selbst später auf der Höhe seiner Kunst nicht auf. Von den Eltern zu kurz gehalten, trennte er sich neuerdings von denselben, geriet 1761 in Straßburg auf bedenkliche Abwege, versöhnte sich aber dann wieder mit Mutter und Stiefvater, um mit ihnen abermals an ihren Wanderzügen teilzunehmen. Im Jahre 1764 kam die Ackermannsche Gesellschaft nach Hamburg, und Schröder errang

sich da bald in hohem Maße die Gunst des Publikums. An Lessing ging er dort vorüber, oder er ging ihm eigentlich fast aus dem Wege. Als 1767 das sogenannte Deutsche Nationaltheater, für welches Lessing seine Dramaturgie schrieb, ins Leben trat, begab sich Schröder zu der Kurzschen Gesellschaft nach Mainz, kehrte jedoch schon im nächsten Jahr als Schauspieler und Balletmeister zur Hamburger Bühne zurück. Nach dem sehr kurzen Bestand des Nationaltheaters übernahm Ackermann aufs Neue das Hamburger Bühnenwesen, überließ aber die Leitung fast ganz der Gattin und dem Stiefsohn. Nachdem denn Ackermann bald darauf im Herbst 1771 gestorben, wurde Schröder in Hamburg so eigentlich Theaterdirektor, bei Mitwirkung der bühnenkundigen Mutter.

Nun regte er sich selbständig und griff sofort neugestaltend ins Repertoire ein. Bereits im Jahre 1771 brachte er die erste Bearbeitung eines fremden Stückes: „Der Arglistige" (The Double-Dealer) nach Congreve zur Aufführung, und birschte so weiter theatralisch fort, zumeist im englischen Bühnenrevier. Der Anfang der Wielandschen Übersetzung von Shakespeares dramatischen Werken war schon seit 1762 erschienen; sie wurde fortan Schröders Hauptstudium, und der unausgesetzt fortwirkende Antrieb seines Bearbeitungstriebs, den er besonders wagelustig an Shakespeare übte. Am 20. September 1776 brachte er das erste Stück von Shakespeare, den Hamlet, nach Wielands Übersetzung zurechtgestellt, auf die Bühne, und kurz nachher den Othello. In den nächsten Jahren: 1777—79 folgten die Bearbeitungen vom „Kaufmann von Venedig", von „Maß für Maß", dann von König Lear, Richard II. und Heinrich IV., hierauf von Macbeth. „Der Erfolg der Darstellung des Hamlet übertraf alle Erwartungen. Schröders Schüler, Brockmann, spielte den Hamlet, begünstigt durch

äußere Erscheinung, zum größten Entzücken des Publikums. Dorothea Ackermann, Schröders Stiefschwester, stellte die Ophelia mit herzerschütternder, mitleidaufregender Täuschung dar. Schröder selbst gab den Geist; die hagere Gestalt, wie ein wesenloses Gespenst über die Bühne gleitend, — hier kam der geschulte Balletttänzer der Kunst des Schauspielers zu Hilfe — wirkte auf das schaudernde Publikum wie eine wirkliche Erscheinung aus dem Grabe." (Dr. Berthold Litzmann. „Schröder und Gotter". S. 17.) Nach Brockmanns Fortgang nach Wien, der den Ruf des ersten Hamletspielers in Deutschland für sich hatte, übernahm Schröder den Hamlet selbst, sogar mit gesteigertem Erfolg; neben ihm spielte dann seine Frau die Ophelia. Als Shylock (erste Aufführung des „Kaufmann von Venedig" in Hamburg am 7. November 1779) errang er — wie Joh. Fr. Schütze später in seiner Hamburger Theatergeschichte (1794) konstatiert — abermals einen großen Erfolg „durch die der Judennatur mit feinstem Beobachtungsgeist abgelauschten Züge". An Gotter schreibt Schröder über eine vorangegangene, etwas gewagte Shakespeare-Première: „Am 15. Dezember 1777: ‚Maß für Maß'. Volles Haus, konnten aber nicht recht klug daraus werden. Am 16.: War nicht sehr voll, verstandens aber besser. Am 18.: Habens ganz verstanden und sich erstaunend gefreut." Im Jahre 1781 kam weiter „the London Prodigal" hinzu, ein apokryphes Shakespeare-Stück, das noch Tieck für echt hielt, von Schröder unter dem Titel „Die Kinderzucht oder das Testament" völlig nationalisiert und in eine deutsche Handelsstadt versetzt; viel später und zuletzt folgte „Viel Lärmen um Nichts" um 1792. Damit schließt das Schrödersche Shakespeare-Repertoir ab, wie er es zunächst in Hamburg begründete und weiterhin — freilich nur zum Teil und mit ungleichem Erfolg — auch nach Wien transportierte.

Gewisse ärgerliche Erfahrungen, im Theaterleben nicht ungewohnt, veranlaßten Schröder, zu Ostern des Jahres 1780 die Bühnenleitung zu Hamburg, der er so lange vorgestanden, für jetzt aufzugeben; seine praktische Mutter verpachtete das Theater auf sechs Jahre an eine Gesellschaft von Aktionären. Schröder unternahm nun eine Reise über Berlin nach Wien, München und Mannheim, wo er überall Gastrollen unter außerordentlichem Beifall gab, ging auch nach Paris, kehrte aber vorerst noch zur Hamburger Bühne zurück. Während seines Wiener Gastspiels vom 13. April bis 11. Mai 1780 trat er als „König Lear", gleich darauf als Harpagon im „Geizigen" von Molière auf, spielte dann den „Hamlet", den d'Orbesson im „Hausvater" Diderots und den Odoardo Galotti — und erregte die größte Bewunderung durch die Vielseitigung seiner Rollenbeherrschung und die hinreißende Macht seiner Darstellung. Im April des nächsten Jahres trat er dann mit seiner Gattin Friederike unter den besten Bedingungen in das Engagement am Wiener Burgtheater. Da schon früher Franz Karl Brockmann — seiner Herkunft nach wohl ein Österreicher, aber erst unter Schröders Einfluß in Hamburg zum vollen Künstler durchgebildet — für Wien gewonnen worden, so schien mit Schröders Eintritt selbst die Verpflanzung der Hamburger Schule nach dem Süden, an das Josefinische „Nationaltheater" sich endgültig vollzogen zu haben; aber die lokale Gegenwirkung der „mit Dekret" angestellten Rolleninhaber, namentlich des ränkebeflissenen jüngeren Stephanie, trat bald eindringlich genug hervor. In Wien schrieb Schröder sein erstes Originalstück: „Der Fähndrich" (1782), das trotz der Trivialität in der Führung der Motive, wo es sich schließlich um den Verdacht eines Löffeldiebstahls handelt, zu einem Lieblingsstück der Wiener wurde, und es bis 1827 zu 82 Aufführungen brachte; kurz darauf kamen

die rasch hinter einander abgefaßten Stücke: das Familiengemälde „Der Vetter von Lissabon", das Trauerspiel „Adelheid von Salisbury" und das Lustspiel „Victorine oder Wohltun trägt Zinsen" auf die Bühne. Ob Schröder, einmal im Zuge, auch sein letztes Originalwerk „Das Porträt der Mutter", welches als sein bestes gilt, schon in Wien geschrieben, ist nicht festgestellt: aufgeführt wurde es erst in Hamburg 1786. Von seinen Bearbeitungen fremder Stücke aus dem Englischen und Französischen, auf die ich noch zurückkomme, stellte er eine ganze Reihe ins Wiener Repertoire. Die Wiener Theaterverhältnisse wurden ihm indeß immer unerquicklicher, und so schied er denn trotz aller Überredungsversuche — selbst von Seite Kaisers Josef — im Anfang des Jahres 1785 aus dem Engagement. Hierauf unternahm er für längere Zeit die Leitung einer Gesellschaft, die zunächst in Altona, Lübeck und Hannover, und seit Ostern 1786 in Hamburg spielte. Nach dreizehn Jahren überließ er aber die Direktion, neuerdings durch bittere Erfahrungen verstimmt, anderen Unternehmern, und bezog das Landgut Rellingen bei Hamburg, das er vor kurzem angekauft hatte. Hier wurde er Landwirt und schriftstellerte nebenher über Freimaurerei, bis ihn der tief wurzelnde Theatertrieb doch wieder erfaßte. Neuerdings trat er im Frühjahr 1811 an die Spitze seines früheren, nach Ablauf des Kontrakts jetzt frei gewordenen Theaters, um dies aber — durch das Verhalten des Publikums schmerzlich enttäuscht — sehr bald gründlich zu bedauern. Schon im nächsten Jahre gab er alles auf und ging zu endgültigem Ruhestand auf sein Gut zurück. In dem Rest seines Lebens trieb er sogar Astronomie. Schröder starb zu Rellingen 1816 und wurde feierlichst in Hamburg bestattet.*)

* * *

*) Vergl.: Aug. Kobersteins Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Fünfte umgearbeitete Auflage von K. Bartsch. 4. Band. S. 185—189. (Schröders Leben.)

Wir sahen da ein echtes Schauspielerleben an uns vorüberziehen, geradezu typisch: mit abenteuerlichem Zug im Beginn, unstet und äußerst wanderlustig auch im weiteren Verlauf, dabei voll gespannten Unternehmungsdranges, höchst zielbewußt und von nicht zu erschöpfender Arbeitskraft für die theatralischen Zwecke. Schröder war nicht allein ein großer Schauspieler, er war zugleich ein Organisator des Bühnenwesens, wie es vor ihm lag — wenngleich nicht nach idealen Gesichtspunkten. Als Lebensaufgabe faßte er es auf, das Repertoire — wie es immer gehen möge — stets nachzufüllen, damit es an ergiebigem Darstellungsstoff niemals fehle. Dies allein bestimmte sein Verhältnis zur dramatischen Literatur, und war auch lediglich in frühester Zeit das Motiv der bekannten Aufforderung zur Einsendung von Konkurrenzstücken für einen bescheiden ausgesetzten Preis, unter dem 28. Februar 1775 „erlassen" von Sophie Charlotte Ackermann und F. L. Schröder. Es kam ihm, und vollends seiner in dem Wandertruppen-Getriebe aufgewachsenen Mutter keineswegs darauf an, der dramatischen Produktion literarisch eine höhere Richtung zu geben, sondern nur die Schriftsteller, „die eben am Markte standen", zu veranlassen, für den allernächsten Bühnenbedarf nutzbringend zu arbeiten. Auf „Meisterstücke" war es dabei nicht abgesehen, wie es ausdrücklich in der Einleitung zum 1. Bande des Hamburgischen Theaters heißt: „P r e i s s t ü c k e sind in unserer Bedeutung — um allen Auslegungen vorzubeugen — gute und brauchbare Originale und Verdeutschungen. Die Kritik also muß sich hauptsächlich über ihre Brauchbarkeit erstrecken und darum mehr praktisch sein." Und nun das Programm! „Obgleich wir Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschließen, so werden uns dennoch die in Prosa, bei sonst gleicher Güte, viel lieber sein." Bei Übersetzungen wird, so viel wie möglich, Lokali-

sierung gewünscht. „Auch dürfen wir, ohne Tadel zu besorgen, dies äußern, daß es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden. Wir leugnen es nicht, daß wir eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Übersetzung vorziehen würden." Es leuchtet ein, daß mit diesem Programm das vielbesprochene Resultat der Preiserteilung, nach welchem Klinger für sein Trauerspiel „Die Zwillinge" die zugesagten „20 alten Louisdor" erhielt, während Leisewitz bei aller sonstigen Anerkennung mit seinem „Julius von Tarent" durchfiel, kaum etwas zu schaffen hat.

Für Schröders eigentliche Absichten war diese Preisausschreibung doch nur ein Schlag ins Wasser; schließlich nahm er die ihm sehr wichtige Angelegenheit in eigene Hand und sorgte selbst mit haushälterischer Umschau für die Ergänzung des Repertoires nach den oben bezeichneten Grundsätzen. Es war dies freilich mehr Betriebsamkeit, als schriftstellerische Leistung: aber genug: er schrieb ebenso rastlos für das Theater, als er rastlos spielte. Über die Geschicklichkeit, womit Schröder besonders dramatische Werke der Engländer aus Karls II. und aus früherer oder späterer Zeit „dem deutschen Sinne angeähnlicht" und zu dem Ende öfter „von Grund aus verändert hat", sprach sich auch Goethe mit großer Anerkennung aus. So stellte sich das Repertoire unter Schröders Obhut aus wenig Eigenem und vielem Fremden zusammen, das wenigstens zu einem Halb-Eigenen gemacht wurde, und der Besitzstand der Bühne war so ganz leidlich. Die durchgängige Prosarede und die auf unmittelbare Situationswirkung hinarbeitende Natürlichkeit des Spiels brachte eine gewisse Gleichartigkeit in den Gesamteindruck der Vorstellungen. Neben den mittleren und geringeren Nothelfern für das Repertoir, die

man sich aus der Fremde holte und bühnengemäß nationalisierte, war Shakespeare eben nur der vornehmste Nothelfer: aber er mußte von seiner Höhe herab dem allgemeinen Niveau genähert, er mußte poetisch reduziert werden, um dem theatralischen Bedürfnis zu entsprechen. Die flache Wielandsche Prosa-Übersetzung kam da gerade höchst erwünscht. Wenn statt derselben schon eine versifizierte vorgelegen wäre, wie die spätere so vortreffliche von A. W. Schlegel, so hätte Schröder mit ihr nichts anfangen können, und seine gerühmte Theatertat der „Wiedererweckung Shakespeares" von Hamburg bis nach Wien wäre ungetan geblieben.

*

Wie stellte sich nun — und dies ist eigentlich für uns die wichtigste Frage — Schröder zu den höheren Anläufen der gleichzeitigen deutschen Literatur? Wir werden sehen, daß gleich im Anfang sein Verhältnis zu den Sturm- und Dranggenossen, unter denen der junge Goethe hervorleuchtete, weit mehr entgegenkommend war, als später jenes zu Schiller. Er rückte am 23. August 1774 mit dem „Clavigo" frischweg heraus, am 24. Oktober desselben Jahres brachte er den szenisch so schwer zu bewältigenden „Götz von Berlichingen" als sensationelle Novität zur Aufführung, und wagte sich sogar am 8. Februar 1776 an die „Stella" (mit Dorothea Ackermann in der Titelrolle), bis nach der ersten Wiederholung der Hamburger Senat das Stück aus Sittlichkeitsgründen verbot. — Für den unglücklichen Johann Michael Reinhold Lenz hatte Schröder eine ganz besondere Vorliebe; namentlich interessierte ihn dessen naturalistisch-kühnes Stück: „Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung". Er brachte dasselbe i. J. 1778 in Hamburg auf die Bühne, allerdings mit unerläßlichen Veränderungen,

besonders in dem fratzenhaften Schluß. Allein das Stück wirkte auf das Publikum befremdend und abstoßend und wurde daher zurückgelegt. Ihm persönlich behagten sehr die eigenartigen, wiewohl auch eigensinnigen Schöpfungen Lenzens, denen er eine „unwiderstehliche Wirksamkeit" unbedingt beimaß, „wenn er das Herkommen nur mehr schonen wollte". So hätte Schröder auch gar so gern für sein zweites Lieblingsstück von Lenz: „Der neue Menoza" die Aufführung ermöglicht, wußte aber demselben in der Einrichtung nicht recht beizukommen. (Meyer in Schröders Leben I. 223, 331.) Er hatte, wie wir da sehen, einen gar starken Theatermut und schreckte auch vor Extravaganzen nicht zurück.

Aber weiter hinaus war Schröder — wie Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", sonst des Lobes für ihn voll, unverhohlen bemerkt — „über der Richtung völlig im Unklaren, welche die deutsche Schauspielkunst in einer mehr idealen Entwicklung einzuschlagen habe." Darum fand Schröder namentlich zu Schiller keine rechte Stellung, indeß Iffland — der schon bei der Première der „Räuber" in Mannheim (17. Januar 1782), nur sieben Monate älter als der Dichter selbst, die Rolle des Franz Moor „kreirt" hatte — später in Berlin mit großer Bereitwilligkeit die Stücke Schillers aus der Zeit seiner Kunstreife in Szene setzte. Für Schröder hatte, außer der Diktion in Jamben, das hochgestimmte, pathetisch-deklamatorische Element unseres Dichters etwas Fremdartiges, das ihm durchaus nicht paßte. Er ließ sich wohl bestimmen, später (am 30. April 1787) zu Hamburg den „Don Carlos" zu geben, sogar „in der jambischen Sprache", obgleich Schiller, mit dem damaligen Bühnenzustand rechnend, auch eine Bearbeitung seines Stückes in Prosa den Theaterdirektionen anbieten konnte. Schröder spielte, wie berichtet wird, den König Philipp mit treffender Charakteristik; sonst sollen

aber die Darsteller freilich die Schwierigkeit „der neuen poetischen Sprache“ nicht überwunden haben. — Vielleicht um gegen die Neuerung der Jamben zu demonstrieren, leitete Schröder sogar probeweise im Jahre 1789 eine rückgängige Bewegung zum Alexandrinerstück ein; er inszenierte abermals die „Athalia“ von Racine, „Zaire“ und „Tancred“ von Voltaire, sogar das im ersten Stück der Hamburgischen Dramaturgie besprochene Trauerspiel Cronegks: „Olint und Sophronia“. Sollte dies einen Bußgang der allzu naturalistisch gewordenen Schauspielkunst zu dem verleugneten Idol des herkömmlichen Stils bedeuten? So ernst war es wohl nicht gemeint; gleich darauf sehen wir Schröder auf dem ihm so geläufigen Prosaweg nach alter Gewohnheit abermals weiterschreiten. —

*

2. Shakespeare in Schröders Bühnenbehandlung.

Wir haben das Verhältnis Schröders zu Shakespeare, auf welches bis jetzt nur im allgemeinen hingewiesen wurde, noch näher prüfend zu untersuchen.

Bekanntlich wird dessen Wiedergewinn für das Theater als ein Hauptverdienst unseres Mannes gerühmt. Wenn es da zwar an literarischer Vorbereitung nicht fehlte, so war doch das entschlossene Losgehen auf das Ziel entschieden eine theatralische Tat.

Genau so stand es auch früher in England selbst: das Verdienst David Garricks (1716—1779) um Shakespeare ist in gleicher Weise einzuschätzen. Vergessen wir aber nicht den ausschlaggebenden Beweggrund, der für den englischen und deutschen Schauspieler derselbe war. Das Interesse, jene dramatischen Schöpfungen, vor denen eine

falsche Theorie noch immer zurückschrak, sei es auch in absonderlich veränderter Form wieder für die Bühne zu beleben, war ein rein fachmäßig praktisches, das *Verlangen nach starken Rollen*: gegründet auf die zum Durchbruch gelangte Einsicht, daß an dieser lange verkannten Quelle die mächtigsten Wirkungen für die Darstellung zu finden seien. Da nun Schröder und die Seinigen ohnehin mit Vorliebe dem englischen Theater sich anschlossen, lag es ihnen nahe genug, sich auch den Größten von dort herüberzuholen. Aber Shakespeare wurde von Schröder, Brockmann und ihren Genossen gewiß nur zunächst auf die packenden Haupteffekte herausgespielt, kaum jemals in den feineren poetischen Linien wiedergegeben; auch ermangelte die Darstellung sicherlich nie eines Zusatzes von Manieriertheit, der sich überhaupt von der ganzen Schauspielerei der Rokokozeit schwer hinwegdenken läßt.

Schröder entdeckte ein Stück Shakespeares nach dem anderen für die Bühne; resolut beim ersten Zugreifen, zaghaft und bedenklich bei der fortschreitenden Zurechtstellung. Wie sein Verfahren hiebei in Kobersteins Literaturgeschichte (Band IV, S. 189) richtig charakterisiert ist, „überschlug er bei seinen Bearbeitungen immer, was er seinem Publikum von vornherein bieten konnte und was er ihm besser vorenthielt: suchte aber fast bei jeder neuen Vorstellung dem Dichter von seinen Schätzen mehr zurückzugeben, so daß seine gedruckten Bearbeitungen weder das sind, was sie bei der ersten Aufführung waren, noch das, was sie bei der letzten wurden.“ So war's! Tatsächlich hat er mit der Einführung der Shakespeareschen Stücke öffentlich Probe gespielt von einer Vorstellung zur nächsten, und die Wirkung gleichsam den Mienen der Zuschauer abgefragt; er war zwar redlich bestrebt, das anfangs Fremdartige dem oft widerstrebenden Geschmack des Publikums gegenüber

durchzusetzen — löste aber diese Aufgabe durchaus schauspielerisch, als Bühnenpraktiker, keineswegs nach literarischen Prinzipien. Garrick vor ihm tat es nicht anders.

Bemerkenswert ist es übrigens, daß die Wiedererweckung Shakespeares gerade mit Hamlet begann. Sehr begreiflicher Weise kam gleich im ersten Anlauf diesem Stück das schauspielerische Interesse zunächst entgegen. Und warum? Weil das Schauspiel selbst sich darin wiederspiegelt und der Dänenprinz eigentlich an sich ein geborener Schauspieler ist. Er versteht sich als Kenner auf den richtigen dramatischen Vortrag, hat für das Fach treffliche Regeln in Bereitschaft, und spielt selbst von Akt zu Akt eine Rolle um die andere: mit dem König und der Mutter, mit Polonius wie mit Rosenkranz und Güldenstern und dem ganz unbedeutenden Osrick, leider auch mit der armen Ophelia. Er ist unfähig, zu handeln, aber er agiert unabläßig in theatralischem Sinn, seit es ihm dienlich schien, „ein wunderliches Wesen anzulegen." Kurz gesagt, er ist durchaus bühnenhaft; niemals ist eine Figur geschaffen worden wie diese, die Wort um Wort nach dem Schauspieler ruft: „spiele mich!" Hamlet war denn die Haupteroberung, welche die selbstständig sich neu regende Schauspielkunst an Shakespeare machte. Ehrgeizige Dänenprinzen gab es fortan auf den deutschen Bühnen überall. Auf den Titelkupfern der Theater-Almanache lag denn in der Regel irgend ein zeitweilig berühmter Hamlet in der Schauspielszene zu den Füßen Ophelias. In der „Geschichte des Hofburgtheaters" von Oskar Teuber (1. Halbband, zu Seite 168) finden wir eine getreue Reproduktion des prächtigen Kupferstichs von Chodowiecky nach jener Szene mit Brockmann als Hamlet. Die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", die jenes Werk herausgab, war mit Eifer auf die theatergeschichtliche Illustration bedacht; dies ist

ein ganz besonders charakteristisches Bild. Die Unterzeichnung des Stichs lautet: „Die Mausfalle. Hamlet III. Aufzug, 2. Auftritt. Von Herrn Brockmann auf dem Berlinschen Theater 1778 vorgestellt. Mamsell Döbbelin war Ophelia, Herr Brückner der König ꝛc." Brockmann selbst, der sich auf dem Boden hinausschiebt, ist ein richtiger Hamlet der Haarbeutelzeit mit Kniebeinkleidern, Schnallenschuhen und dem zeitgemäßen Degen; die ganze Hofgesellschaft präsentiert sich im korrektesten Rokoko-Kostüm.

Schröder bosselte fortwährend an der Einrichtung des Hamlet herum. Der frühesten gegenüber, in welcher das Stück am 20. September 1776 zuerst auf der Hamburger Bühne erschien, hatte er selbst ein schlechtes Gewissen; kaum ein besseres bezüglich der zweiten Fassung. „Haben Sie meine Zusammenpfuscherei des Hamlet schon gesehen?" schreibt er noch unter dem 9. Mai 1777 an Gotter. Am 25. Dezember desselben Jahres äußert er sich schon zuversichtlicher. „Ich schreibe jetzt mit allen Kräften am Hamlet und ich hoffe, Sie werden nun damit zufrieden sein." Diese dritte Form erschien im dritten Teil des Hamburger Theaters. (Siehe Dr. Berthold Litzmanns Schrift: „Schröder und Gotter." S. 115.) Wie stand es nun um die wiederholt revidierte Bearbeitung? In der ersten Fassung fehlte — man denke nur — ganz die Gestalt des Laertes; in der zweiten und dritten Redaktion wurde er zwar wieder eingeführt, aber der Rapierkampf blieb gestrichen!! Ganz unglaublich, auch aus dem gewöhnlichsten Gesichtspunkt des Bühneneffekts. Man begreift nicht, wie ein Schauspieler, der doch Schröder in jeder Ader war, sich so etwas entgehen lassen konnte. Und ist es nicht bekannt, welches Studium in Goethes Wilhelm Meister gerade an die Einübung der Fechtszene verwendet wird? Gar merkwürdig ist's nun, wie Schröder den Schluß des Stückes trivial überstürzt. Nur

der Giftbecher, für einen Versöhnungszutrunk Hamlets mit Laertes trügerisch bestimmt, steht ohne Anlaß des Rapierkampfes da; die Königin, ahnungslos den Becher ergreifend, trinkt sich den Tod daraus. Hamlet ersticht darauf den König. Es folgt plattweg die Versöhnung zwischen Hamlet und Laertes, und der erbberechtigte Prinz von Dänemark tritt sofort — statt des überflüssigen Fortinbras — die Regierung an mit den Worten: „Ihr, die ihr mit erblaßten Gesichtern vor Erstaunen gefesselt umhersteht und vor Entsetzen über diesen Vorgang zittert, seid Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser schauderhaften Begebenheit, denn euch überlass' ich meine Ehre und meine Rechtfertigung!" Bei diesem (teilweise) „befriedigenden" Ausgang blieb es denn in allen weiteren Aufführungen des Hamlet nach der Einrichtung Schröders.

Auf den „guten" Abschluß verlegte er sich fortan überall, und gab hierin dem Publikum seiner Tage nach, das von Hamburg bis nach Wien hinab absolut keine Tragik vertrug. So bekam denn auch Othello den „guten" Schluß, und wenigstens für die arme Kordelia auch die Tragödie von König Lear. Die erste Aufführung des Othello fand in Hamburg am 26. November 1776 statt, acht Wochen nach der ersten Aufführung des Hamlet, mit Brockmann als Othello, Schröder als Jago. Zunächst mit dem tragischen Ausgang. Schröder hatte da zu viel gewagt. „Die dämonische Leidenschaft des Afrikaners, die satanische Tücke Jagos, die grausame Hinschlachtung der unschuldigen Desdemona — das überstieg das Maß dessen, was die Nerven der Hamburger und noch mehr der Hamburgerinnen vertragen konnten. Je näher der Katastrophe, desto unruhiger wurde das Publikum. Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten, berichtet ein Augenzeuge. (Schütze, Hamburgische Theatergeschichte, S. 454.) Die Logentüren klappten auf

und zu, man ging davon oder wurde im Notfall davongetragen, und — beglaubigten Nachrichten zufolge — war die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieser oder jener namhaften Hamburgerin Folge der Eindrücke des übertragischen Trauerspiels."*) Dies war denn zu arg. Wollte man den Othello auf der Bühne erhalten, so mußte man sich zu Konzessionen entschließen. Da kündigte also Schröder für die dritte Vorstellung (am 4. Dezember 1776) „Othello mit Veränderungen" an. Jago wurde wohl rechtzeitig entlarvt und die gräuliche Katastrophe dadurch abgelenkt. Othello und Desdemona blieben am Leben. Aber auch in dieser gemilderten Fassung mochte Othello dem Publikum nicht zusagen. Er wurde 1777 nur noch zweimal, am 14. Januar und 5. Februar gegeben.

Am 17. Juli 1777 war Schröder mit dem „König Lear" herausgerückt. Die ganze dramatische Exposition: Teilung des Reiches, Verstoßung Kordeliens, Kents Verbannung wurde gestrichen und in Erzählung umgewandelt. Zum Schluß sorgte Schröder dafür, daß Kordelia, „das schuldlose Opfer der Verknüpfung der Ereignisse", am Leben erhalten bleibe. Nach den Worten des sterbenden Edmund: „Ich habe einen schriftlichen Befehl gegen Lears und Kordeliens Leben ausgestellt — sendet hin, ehe es zu spät ist": brechen Albanien und Edgar zur Rettung auf. Die Szene verwandelt sich in das Gefängnis. Lear und Kordelia werden von Soldaten hereingeführt. Nun stürmen von der einen Seite Schergen mit dem Mordbefehl, von der anderen die Retter herein. Als einer von jener Rotte auf Kordelia mit dem Ruf: „Erdrosselt sie!" zutritt, sinkt sie in Ohnmacht. König Lear hält in seinem Irrwahn die ohnmächtige Tochter für tot und spricht die bezügliche Stelle des

*) Berthold Litzmann, Friedr. L. Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte. II. Teil, S. 208—210.

Originals: „Ich verstehe mich darauf, ob einer tot oder lebendig ist ... gebt mir einen Spiegel ...“ Nach den Worten Kents: „Plagt Euren Geist nicht“ u. s. f. kommt Kordelia zum Bewußtsein: „Mein Vater, wo ist mein Vater! Laßt mich seine fliehende Seele aufhalten“ ... Für seine Lebensrettung konnte wohl auch Schröder nichts mehr tun; Albanien, Kent, Edgar gruppieren sich aber um Kordelia, die bei dem sterbenden Lear niedergesunken ist, und richten sie auf. Sie mag nun weiterleben, so gut es gehen mag. (Berthold Litzmann, a. a. O. Seite 242 bis 245). „König Lear“ wurde zwischen dem 17. Juli 1778 und dem 9. Dezember 1779 auf dem Hamburger Theater im Ganzen nur 12mal gespielt; er scheint trotz des besänftigenden Schlusses doch befremdlich gewirkt zu haben.

Die Schrödersche Bearbeitung des Hamlet wurde auch auf dem Wiener Burgtheater vom 14. Februar 1778 bis 22. November 1820 nicht weniger als 124mal gegeben. „König Lear“ brachte es über den schwachen Hamburger Erfolg in Wien von 29. Januar 1780 bis 28. Mai 1796 zu 22 Aufführungen immerhin. Dann blieb das Stück sechsundzwanzig Jahre liegen, um erst 1822 nach der Übersetzung von Voß wieder aufgenommen zu werden. Das tiefsinnig gewaltige Trauerspiel galt auf dem Wiener Boden wohl nur als stark geladenes Rührstück mit sagenhaftem Hintergrund. — Mit dem „Othello“ vertrugen die Wiener mehr als ehedem die Hamburger; in der Einrichtung von Brookmann ging der „Mohr von Venedig“ (1785—1820) doch achtundvierzigmal über die Bühne, um dann von 1823 an in Schreyvogels Bearbeitung nach Voß dem Repertoire erhalten zu bleiben.

*

Wir müssen hier einmal Goethe mit hereinsprechen lassen und werden in diesem Punkt befremdende Laute von unserer höchsten literarischen Autorität vernehmen.

Goethe äußert sich entschuldigend, ja sogar billigend über Schröders höchst willkürliche Einrichtung des König Lear. „Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame, alles andere warf er weg, ja auch manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, seine Zeit zu stören schien. So ist es z. B. wahr, daß er durch Weglassung der ersten Szene des Königs Lear den Charakter des Stücks aufgehoben; aber er hatte doch Recht, denn in dieser Szene erscheint Lear so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz Unrecht geben kann. Der Alte jammert einen, aber Mitleid hat man nicht mit ihm (!), und Mitleid wollte Schröder erregen, sowie Abscheu gegen die zwar unnatürlichen, aber doch nicht durchaus zu scheltenden Töchter." Es ist kaum begreiflich, wie Goethe als Dichter solche Handwerksgriffe der Bearbeitung geradezu rechtfertigen konnte. Die zitierte Stelle steht in dem Aufsatz: „Shakespeare als Theaterdichter", einem Nachtrag vom Jahre 1826 zu dem herrlichen, im Sommer 1813 geschriebenen Essay: „Shakespeare und sein Ende", den sich Goethe durch jenen Nachtrag so eigentlich verdorben hat. Es sind ernüchterte Altersgedanken, mit denen er da schließt; wenn wir uns der lebhaften Diskussion über die vorzubereitende Aufführung des Hamlet in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" erinnern, haben wir den Eindruck, als ob der greise Goethe zuletzt von der Seite Meisters ganz auf jene des Direktors Serlo hinübergetreten wäre, ja noch weiter weg, weil dieser sich doch zuletzt überreden läßt.

Goethes letztes Wort über das Verhältnis unserer Bühne zu Shakespeare wirkt geradezu verstimmend. Sollte er wirklich seine poetische Überzeugung aus früheren Jahren

der gemeinen, durchschnittlichen Theater-Empirie gegenüber ganz aufgegeben haben? Vernehmen wir ihn doch selbst. „Seit vielen Jahren hat sich das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine treffliche genaue Übersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann. Will man ein Shakespearisches Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Vertreter dieser Meinung die Oberhand" (Tieck stand an ihrer Spitze, und das war das andere Extrem), „so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein — welches denn auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden". Trotz dieser Befürchtung Goethes sind aber seine Dramen durch stets sorgfältigere Inszenierungen und bei immer mehr geschontem Text der Bühne bis auf unsere Tage als ihr wertvollster Besitz erhalten geblieben und keine bloßen „Lesedramen" geworden.

Es ist ganz merkwürdig, in welcher Weise Goethe bei der Würdigung Shakespeares nur den großen Dichter in ihm verehrend anerkennt, aber den Theaterdichter verkennt. „Shakespeares Name und Verdienst gehören in die Geschichte der Poesie; es ist eine Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer oder späterer Zeiten, sein ganzes Verdienst in der Geschichte des Theaters aufzuführen. In diesem tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn

dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, denen er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder Muster anpreisen." Also Shakespeare hätte nur zufälligen Bezug zum Theater! Eine wunderliche Entdeckung, die da Goethe machte. Seine Werke seien wohl im höchsten Sinn dramatisch; „durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser; doch die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem ... Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität ..." Diese Unterscheidung des Dramatischen vom Theatralischen, in solcher Art auf Shakespeare angewendet, ist einfach falsch. Er dichtete nie für den Leser als solchen, und zeigte seinem Publikum unter den Bedingungen der bescheidensten Bühneneinrichtung szenisch doch genau so viel, als es zu sehen brauchte und ihm — dem Dichter selbst — zur Verdeutlichung genügte. Er war kein rein literarischer Dramatiker, vielmehr ganz und gar ein dramatisch produzierender Bühnenfachmann, wie Schröder selbst, nur freilich von unvergleichlich höherem genialen Beruf. Er schrieb denn mit vollster Bühneneinsicht für das Theater, aber eben für sein Theater, das allerdings ein anderes war als das unsere. Wie sehr sich Shakespeare — und dies mit Fug und Recht — ganz als Theaterdichter fühlte, zeigt sich auch darin, daß er seine Stücke nur gespielt wissen wollte. Ihre Wirkung sollte sich auf der Bühne abschließen und vollenden; auf Lektüre daneben war es vorerst nicht abgesehen. Die höchst fehlerhaften Quartausgaben der besonders beliebten Stücke, die zu Lebzeiten des Dichters ohne dessen geringste Beteiligung erschienen, waren Diebstahldrucke spekulierender Winkelbuchhändler. Goethe ging eben auch von der unrichtigen Voraussetzung aus, als ob erst innerhalb der Kulissen und mit dem sonstigen Apparat des

uns überkommenen Bühnenwesens ein vollgültiges Theaterstück möglich geworden wäre, und was vordem für eine Schaubühne ohne Kulissen — zunächst von Shakespeare — gedichtet worden sei, bei allem sonstigen dramatischen Wert doch nicht als richtiges Theaterstück zu gelten habe. Man müße denn die Shakespeareschen Stücke erst für unsere Bühne theatralisch einrichten, was denn Schröder zu seiner Zeit, so gut er es verstand und soweit das Publikum darauf einging, nach Kräften besorgte.

*

3. Schröders weitere Bearbeitungen nach dem Englischen.

Schröder warf sonst, wie bereits gesagt wurde, eine Fülle dramatischer Erzeugnisse auswärtiger Herkunft auf die deutsche Bühne, ohne viel Bedenken, auf gut Glück des Erfolges. Nur selten täuschte er sich hierin. All' diese entlehnten Stücke traten dann, vermöge der gleichartigen Methode der Bearbeitung, dazu nach Kleid und Sitte völlig im Zuschnitt der Rokoko-Gegenwart konstümiert, durchaus homogen in Reih und Glied des einheimischen Repertoirs.*)

Mir liegt zunächst der ziffermäßige Ausweis der Wiener Erfolge der Schröderschen Bearbeitungen vor.**) Den ausgiebigen Vorrat der englischen Produktion faßte

*) Vergleiche in meinem „Literarischen Skizzenbuch" (Band XVI. dieser Sammlung) den Abschnitt: „Die deutsche Literatur und das Bürgertum", S. 211—213.

**) Dr. Eduard Wlassak. Repertoire des deutschen Schauspiels in Wien. Ein alphabetisches Register sämtlicher Aufführungen in dem Wiener Hofburgtheater von dem ersten Erscheinen regelmäßiger Stücke bis zum Schlusse des Jahres 1880. (Datiert 22. Januar 1881. Manuskript.)

der kundige Mann zuvörderst ins Auge; er hatte es rasch herausgefunden, daß damals eine Geschmacksschwenkung über die französische Dramatik hinweg bereits eingetreten war, der man bei entsprechender Assimilierung an den deutschen Bürgersinn weiter nachgehen konnte. Das Lustspiel „Stille Wasser sind tief“ nach Beaumonts und Fletchers „Rule a wife and have a wife“ (mit Benützung der Garrickschen Umarbeitung) brachte es in der Schröderschen Fassung auf dem Wiener Burgtheater von 1784 bis 1857 zu nicht weniger als 117 Aufführungen; „Die Eifersüchtigen oder Alle irren sich“ nach Murphys Lustspiel „All in the wrong“ mit teilweiser Benützung von Molières „cocu imaginaire“ wurde in Wien von 1791 bis 1809 fünfzigmal gespielt: ebenso „Irrtum an allen Ecken“, Lustspiel nach Goldsmiths „She stoops to conquer“ (1784 bis 1837) zweiundfünfzigmal. Einen ganz besonderen Bearbeitungserfolg hatte „Die Lästerschule“, Lustspiel nach Sheridans „School for scandal“. Zunächst ging dieses Stück in der Schröderschen Bearbeitung von 1782 bis 1810 fünfundfünfzigmal über die Bühne; eine neue Fassung von Kurländer unter dem Titel: „Leichtsinn und Heuchelei“ wurde von 1816 bis 1836 noch dreiundvierzigmal gegeben, bis zuletzt die Wiederaufnahme der ersten Schröderschen Form (1843—1876) noch weitere 78 Aufführungen erreichte. Mit dem „Kaufmann von London“ von Lillo, von dem die Literaturgeschichte mehr zu berichten weiß, als die Theaterchronik, hatte Schröder kein Glück. Er stellte es unter dem Titel „Die Gefahren der Verführung“ nach der französischen Bearbeitung Merciers zurecht, brachte es zuerst 1779 im Hamburg, hierauf 1781 in Wien, ferner 1782 und 1783 in Leipzig und Berlin auf die Bühne, doch immer ohne Erfolg. Mit dem rein literarischen Interesse allein füllt man eben keine Häuser. — „Die un-

mögliche Sache“, Lustspiel nach Crowns englischer Bearbeitung von Moretos Komödie „No puede ser“, für die deutsche Bühne übersetzt und eingerichtet von Schröder, kam auch in Wien (1783—1796) nicht über 21 Aufführungen hinaus. Von derartigen Ausnahmen abgesehen erhielten sich aber nach obigem Nachweis einzelne seiner Bearbeitungen bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Neben jener Nachbearbeitung einer englischen Zurechtstellung der genannten Komödie Moretos meldete sich — wie wir bereits wissen — auch Calderon bei Schröder an mit seinem „Alcade de Zalamea“, der sich selbstverständlich den Kleiderwechsel ins zeitgemäße Biedermeier-Kostüm als „Amtmann Graumann“ gefallen lassen mußte. Es ist Adolf Wilbrandts großes Verdienst, mit seiner ausgezeichneten Inszenierung das kerngesunde Stück in der echten Originalform dem Burgtheater (im Mai 1882) bleibend zurückgewonnen zu haben; der zaghafte Zweifel L. Tiecks*): „Indessen meine ich, daß der Alcade, treu übersetzt, schwerer auf die Bühne bei uns gebracht werden und einem deutschen Publikum behagen könne“ — erschien so nachträglich durch die Tatsache eines geradezu glänzenden Erfolges gründlichst widerlegt.

Ehe wir zum Schluß kommen, drängt sich noch die Wahrnehmung auf, wie interessant es sei, gewissen Übergängen und Anknüpfungen in der Theatergeschichte zu folgen — namentlich wenn sie sich an unerwarteter Stelle ergeben. So scheidet sich Schröder (bei sonstiger Verwandtschaft) schauspielerisch wie literarisch genug scharf von Iffland, dagegen gleitet er ganz überraschend zu Kotzebue hinüber, und wird für ihn sogar theatralisch ein Pfadfinder. Das Lustspiel „Der Ring“ nach Farquhar, und die Fortsetzung desselben „Die unglückliche Ehe durch Deli-

*) Vorrede zu Schröders dramatischen Werken, pag. LXXIV.

katesse" vermitteln den Übergang von Schröder zu Kotzebue.

Die Leichtlebigkeit der vornehmeren Kreise des damaligen Wien, die neben der bürgerlichen Biedermeierei sich gleichfalls flott und frei auftat, verständigte sich da auf der Bühne blinzelnden Auges sehr rasch mit ihren Vorbildern aus der liederlichen Lustspielperiode Englands bis auf den Anfang des Jahrhunderts zurück. Mit der Thronbesteigung Wilhelms von Oranien war wohl äußerlich eine solidere Zeit ins Land gekommen, aber den Lustspieldichtern juckte noch immer die Liederlichkeit aus den Tagen der letzten Stuarts in den Adern. Die literarische Bekehrung vollzog sich nur zögernd. Farquhar (1678—1707) war einer der Viertels-Bekehrten, sonst aber ein heiterer Rückfälliger. Zur rechten Besserung hatte er, der kaum 30 Jahre alt wurde, wahrlich nicht Zeit. Er brachte in den Lustspielen „the constant couple" und „Sir Harry Wildair" den englischen Salon-Don Juan, den ausgelassen dreisten Weltmann nach der Londoner Mode von 1700 auf die Bühne. Und dieser Typus fand in Wien sofort ein volles Verständnis, als Schröder den Sir Wildair zu seinem Grafen Klingsberg nationalisierte. Es währte auch nicht lange, da erlebte derselbe hier unerwartete Vaterfreuden. Unter Kotzebues bewährtem Beistand zeugte er einen Sohn, und dieser, ein Konkurrent seines Papas in allen galanten Abenteuern, war unzweifelhaftes Wiener Blut.

Im März 1799 kamen „die beiden Klingsberg" auf die Bühne, als gesteigerter Abschluß der Klingsberg-Trilogie. Der kluge Kotzebue hat in dem schon vorgearbeiteten Stoff vollends ein spezifisches Wiener Lebenselement entdeckt und dieses durch das drastische Gegenüber von Vater und Sohn weiter herausgebildet. Und das Burg-

theaterpublikum hat auf lange hinaus die Situationskomik der beiden Klingsberg gehörig durchgeschmatzt und mit größtem Behagen ausgekostet.

Nachgerade hat sich hierin der Geschmack doch einigermaßen gewendet. Die entsetzliche Hohlheit der gesellschaftlichen Existenz ist in der Suite dieser Stücke noch schlimmer als ihre Immoralität — und am Ende ist ein aufregendes Ehrbruchsdrama mit starken Leidenschaften noch immer ein Fortschritt gegen die schmunzelnd lüsterne, lebemännische Frivolität jener Produkte, die ehedem das Repertoire beherrschten.

Charakteristisch ist die Äußerung Heinrich Laubes in seinem Burgtheaterbuch anläßlich der von ihm selbst versuchten Wiederaufnahme der Schröderschen Klingsbergstücke, die er wohl besser hätte unterlassen sollen. „Das 18. Jahrhundert war in den sogenannten Natürlichkeiten ungemein nachsichtig, und diese Eigenschaft lebte im Burgtheater fort beinahe bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie sehr dies aber dem Geschmack unserer Zeit widerspricht, konnte ich recht deutlich an Schröders „Klingsberg" erkennen, der an allen Ecken und Enden gemildert und verfeinert werden mußte bei einer Wiederaufnahme in den fünfziger Jahren, und dennoch als sehr gröblich auffiel. Und diese zwei Klingsberg-Stücke sind Wiener Stücke, denen Schröder einen völlig Wienerischen Grundzug verliehen hatte! Die heutigen Wiener aber erschrecken über den freien Ton ihrer Väter und Mütter."

* * *

Die Rückschau, die ich hier versucht habe, dürfte insofern belehrend sein, als sie uns in eine Zeit zurückversetzt, da zunächst von der Schauspielkunst die Impulse für

die Wahl der darzustellenden Stücke, überhaupt für die Anordnung des Repertoires ausgingen. Die literarische Vorherrschaft über das Theater brach sich erst später Bahn, ohne sich jedoch dauernd behaupten zu können. Und auch dann gab es immer noch weitere Unterhandlungen und Kompromisse über die Forderungen der dramatischen Dichtkunst und die Ansprüche der Darstellung, über die Aufgaben, welche von jener verpflichtend gestellt, oder von dieser nach unabweisbarer Neigung gewählt wurden. Oft traf die starke Neigung, der Rolleninstinkt als solcher auf der letzteren Seite das Richtige, wie bei der theatralischen Wiedererweckung Shakespeares: die, wenn auch derb zugreifend, tatsächlich ein schauspielerisches Verdienst war. Die Verständigung zwischen dramatischer Literatur und darstellender Kunst stellte sich auf glücklich erreichten Höhepunkten des beiderseitigen Kunstzustandes immer wieder her, doch niemals auf längere Dauer; das darf man einmal nicht fordern oder erwarten. Alles wirklich Lebendige ist auch in sich gegensätzlich: dies gilt insbesondere von der dramatischen Kunst.

Die Weimarer Epoche. — Goethes Theaterleitung unter Schillers dramaturgischer Mitwirkung.

1. Leitende Grundsätze.*)

Die Weimarer Theater-Insel — für unser Literaturleben von höchstem zentralen Wert, dabei für die deutsche Bühnengeschichte fast nur von episodischer Bedeutung — war auch ein Schauplatz der verschiedensten Experimente, mithin zugleich der „Bearbeitungen“.

Als Goethe im Mai 1791 die Leitung des Theaters in Weimar übernahm, hatte er in diesem kleinen Bühnenreich die größte Machtvollkommenheit, die jemals einer literarischen Autorität auf das Theater hin auszuüben vergönnt war. Er wußte sehr wohl, was Schiller theatralisch bedeutete, und so teilte er mit ihm weiterhin dieses Herrschaftsverhältnis in richtiger Abwägung. Die literarischen Machtsprüche haben nicht immer ihre volle Geltung gegenüber der nach realen Verhältnissen entwickelten Schaubühne; sie zeigten sich auch in Weimar selbst in manchen Fällen nicht stichhältig: aber es war doch gut, einmal das Beispiel des dichterischen Prinzipats über die Bühne aufzustellen. Insofern ist das Goethe-Schillersche Theater-Regiment in Weimar gar wichtig und bedeutungsvoll.

---

*) Mit teilweiser Benützung zweier Feuilletons der Zeitung: „Die Presse“ vom 19. und 22. Juni 1883. (Für Kap. 1 bis 4.)

Die Rücksicht auf das Publikum, die Sorge um seine Neigungen und Wünsche focht diese geradezu souveräne Direktion nicht an — was wohl nur in einer Kleinstadt, die zugleich kleine Residenz war, überhaupt so angehen konnte. „Ein für allemal, das Publikum will determiniert sein" — so erklärt sich Goethe auf das bestimmteste gegen Schiller; und noch stärker ist die Äußerung: „Wer nicht wie jener unvernünftige Säemann im Evangelium den Samen wegwerfen mag, ohne zu fragen, was davon und wo es aufgeht, der muß sich mit dem Publikum gar nicht abgeben." Freilich wird ein andermal mit einer gewissen scheinbaren Resignation zugegeben: das Theater sei eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können"; . . . „was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrig bleibt". Doch unmittelbar darauf folgt die sich selbst ermutigende Bemerkung: „Indessen versagen in diesem Strom und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharrt und die Gelegenheit zu nutzen weiß, sie in Ausübung zu setzen."

Goethe glaubte sein Weimarer Publikum — mit dem „Jenaischen Teil" dazu — durch die entgegenkommende Auseinandersetzung für sich zu gewinnen, daß er — nur aus reiner Achtung — es zur Teilnahme an seinen eigensten literarischen Tendenzen heranziehen wolle. Aber dieses Publikum, das unter den Augen des großen Mannes in dem kleinen Theater seine Sitze einnahm, war trotz alledem doch so schlau, daß es sich nicht ohne jeden Widerspruch nach einem dramaturgischen Erziehungsplan langweilen oder ganz Fremdartiges sich aufdringen ließ.

„Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt. Der Pöbel drängt sich un-

vorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, er will schauen, staunen, lachen, weinen — und nötigt daher die Direktionen, welche von ihm abhängen, sich mehr oder weniger zu ihm herabzulassen und von einer Seite das Theater zu überspannen, von der anderen aufzulösen. Wir haben das Glück, von unseren Zuschauern . . . . voraussetzen zu dürfen, daß sie mehr als ihr Legegeld mitbringen und daß diejenigen, denen bei der ersten sorgfältigen Aufführung bedeutender Stücke noch etwas dunkel, ja ungenießbar bliebe, geneigt sind, sich von der zweiten besser unterrichten und in die Absicht einführen zu lassen. Bloß dadurch, daß unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner (?) gefallen." (Theater und dramatische Poesie. — Weimarer Theater. Februar 1802.)

Darin täuschte sich aber Goethe ganz gründlich — besonders sobald er es darauf anlegte, gegenüber dem gemein Populären, wie es z. B. der auch für das Weimarer Repertoire ganz unentbehrliche Kotzebue repräsentierte, das vornehm Unpopuläre und eigentlich dramatisch Unlebendige, lediglich durch sein Ansehen durchsetzen zu wollen. Dies war z. B. der Fall, als er allen Ernstes es unternahm, die dramatischen Versuche der von ihm begünstigten romantischen Brüder, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, in das Weimarer Repertoire einzuführen. Von dem Schauspiel des ersteren, „Jon", welches im Januar 1802 in Szene ging, wußte Schiller eben nichts mehr zu sagen, als daß „es wirklich manches Geistreiche und schön Gesagte enthalte", doch dazu mit dem einschränkenden Zusatz: „die Schlegelsche Natur schimmere dann wieder sehr zum Nachteile durch". Goethe tariert aber den Wert des akademisch kühlen Stücks viel höher. „Es läßt sich von demselben ohne Vorliebe sagen, daß es sich sehr gut exponiere, daß es lebhaft fortschreite (!), daß höchst interessante Situationen entstehen" u. s. f. Und nun weiter von oben herab die Bemerkung gegen das Publikum hin: „Übrigens

ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen weniger gebildeten Teil erwirbt es sich das pädagogische (!) Verdienst, daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexikon zur Hand zu nehmen und sich über den Erichthonius und Erechtheus aufzuklären."

Goethe begnügte sich mit dem mäßigen Beifall, den das Stück fand, und stellte ihn sogar als einen Erfolg fest. Er war geradezu erfinderisch darin, die Vorführung dieses Werkes durch besondere ästhetische Absichten zu begründen: „Hatte man in den „Brüdern" nach Terenz (die Goethe kurz vorher sogar in Masken spielen ließ) sich dem römischen Lustspiel genähert, so war hier eine Annäherung an das griechische Trauerspiel der Zweck." Diesem Zwecke hätte aber, so sollte man meinen, die Aufführung der Iphigenie (am 15. Mai desselben Jahres) weit reiner und voller entsprochen, über die Goethe ganz flüchtig in den „Annalen" hinweggeht. Dagegen macht er unmittelbar darauf aus der Vorbereitung des „Alarcos" von Friedrich Schlegel geradezu eine theatralische Staatsangelegenheit. Schiller, dem er die Leitung der Proben übertrug, äußert ernste Bedenken. Das Stück sei „ein so seltsames Amalgam des Antiken und Neuestmodernen, daß es weder die Gunst noch den Respekt wird erlangen können; man dürfe zufrieden sein, wenn man nur nicht „eine totale Niederlage" damit erleiden würde". Goethe erklärte, völlig Schillers Meinung zu teilen; aber an dem Gelingen oder Mißlingen nach außen liege gar nichts, dies jedoch sei sehr wichtig, „diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen zu lassen und sprechen zu hören". Der Eindruck der Aufführung (zu Ende Mai 1802) war ganz so, wie Schiller es befürchtete; das sonst so wohlgeartete Publikum von Weimar verlachte das

Stück trotz der „äußerst obligaten Silbenmaße“. Es ist allbekannt, daß Goethe mit dem donnernden Wort „man lache nicht“ sich grimmig von seinem Mittelsitz im Parterre damals gegen die Zuschauer kehrte.

Aber er gestand keinen Mißerfolg ein. In dem Jahresbericht der „Annalen oder Tag- und Jahreshefte“ (1802) spricht er sich mit voller Befriedigung über das Schlußergebnis aus.

„Durch diese Vorstellungen bewiesen wir, daß es uns Ernst sei, Alles, was der Aufmerksamkeit würdig wäre, einem freien, reinen Urteil aufzustellen. Wir hatten aber diesmal mit vordringendem, ausschließendem Parteigeist zu kämpfen. Der große Zwiespalt, der sich in der deutschen Literatur hervortat, wirkte . . . auf unseren Theaterkreis. Ich hielt mich mit Schillern auf der einen Seite: wir bekannten uns zu der neuern strebenden Philosophie und einer daraus herzuleitenden Aesthetik, ohne viel auf Persönlichkeiten zu achten, die nebenher im Besondern ein mutwilliges und freches Spiel trieben.“

Was man damals überhaupt in Weimar an ersten Aufführungen und Inszenierungen unternahm, war zumeist nur eine Selbstbespiegelung der Literatur auf der Bühne; das Theater wurde der Dichtung als experimentales Laboratorium für alle ihre Versuche in wechselnder Richtung zur Verfügung gestellt. Das Literaturdrama hielt hier seine Probespiele ab und selbst das lebendige, für die Wirkung auf das Publikum berechnete Drama, wie es doch das Schillersche war und blieb, lief bei dieser Methode Gefahr, wieder nur den vornehm-kühleren Eindruck des Literaturdramas zu machen.

*

2. Erziehung der Schauspieler.

Sowie denn dem Publikum zugemutet wurde, sich einer höheren Geschmacksvorschrift zu fügen und von oben herab sich bestimmen zu lassen: so stand auch die gesamte Schauspielerei in entschiedenem Dienstverhältnis zu den literarisch Gebietenden. Die Schauspieler, ebenso streng diszipliniert wie schlecht bezahlt, waren fast durchgängig minderwertig im Range des Talents — denn nur von solchen war völlige Unterordnung und Fügsamkeit zu erwarten. Goethe ließ als Theaterdirektor keinen Widerspruch zu; er und Schiller waren darin einer Meinung, daß man bei Schauspielern nur mit dem einfachen Befehle durchkomme und ihnen gegenüber „mit Vernunft und Gefälligkeit nichts auszurichten sei“. Der literarische Wille dominierte ausschließlich in Weimar; aber das Ergebnis davon war ein Theater, für das gedacht wurde, das aber nicht selbstlebig war — ein unausgesetzt geschultes Theater des vorschriftsgetreuen, aber oft stimmungslosen Spiels. Mit Gehorsam allein bringt man wohl Ordnung, aber nicht Seele und Schwung in die Kunst.

Allerdings mußte man die Schauspielkunst in Weimar gehorchen lernen, weil man ihr Forderungen abzunötigen und ihren widersprechenden Neigungen gegenüber durchzubringen hatte, die ihr bis dahin sehr gegen den Strich gingen. Es war die erste entscheidende Auseinandersetzung der zu ihrer klassischen Höhe emporgestiegenen Dichtung mit dem damaligen Schauspielwesen; es galt die Bedingungen zu formulieren, unter denen dieses mit jener ferner mitzugehen habe, wenn beide mit einander bestehen und auskommen sollen. Freilich ging es dabei nicht ohne eine gewisse gewaltsame Maßregelung ab. In Mannheim und Hamburg, in Wien und Berlin herrschte bis dahin der

Prosadialog in seiner platten Natürlichkeit; noch an Schiller hatten die Theaterdirektoren wenige Jahre vorher die Zumutung einer Prosa-Umarbeitung seines „Don Carlos" gestellt, um diesem so leichter auf den deutschen Bühnen Eingang zu verschaffen. In Weimar waren aber bereits „der Natur nachlässig rohe Töne" verbannt; Iphigenia hatte den Schauplatz gereinigt und geweiht und durch die regen Wipfel in Dianens Tempelhain rauschte jambischer Wohllaut; selbst für das realistisch kolorierte Bild von Wallensteins Lager forderte die Muse „ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel" — um das düstre Bild der Wahrheit in „das heitere Reich der Kunst" hinüberzuspielen. Die richtige Behandlung des rhythmischen Vortrags", die Wahrung der sprachlichen Würde des Verses auf der Bühne — dies war eine Hauptsorge Goethes und Schillers. Jener entwarf in seiner späteren Direktionszeit „Regeln für die Schauspieler" (1803), die als absolute Norm zu gelten hatten. „Die Kunst des Schauspielers besteht in Sprache und Körperbewegung", mit diesem Gemeinplatz beginnt der große Lehrmeister von seinem Dichter-Regiestuhl aus zu dozieren, und nun entwickelt er seine Vorschriften äußerst ernsthaft in 91 Paragraphen. (Die ordnenden Gesichtspunkte sind folgende: 1. Dialekt; Aussprache; Rezitation und Deklamation; rhythmischer Vortrag. 2. Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne, Haltung und Bewegung der Hände und Arme; Geberdenspiel. — Was in der Probe zu beoachten ist; zu vermeidende böse Gewohnheiten; Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben; Stellung und Gruppierung auf der Bühne.) Es ist interessant und bezeichnend, daß die Beispiele für die besonders eingehend behandelten Deklamationsregeln sämtlich aus Schillers „Braut von Messina" entnommen sind; ist diese Tragödie doch auch das Hauptsprachstück des hohen Stils,

das spezifische Deklamations-Drama der deutschen Dramatik, „in welchem man alle Glocken unserer Sprache läuten hört", wie einmal L. Speidel sinnreich bemerkte.

Die Paragraphe über „körperliche Haltung" sind meistens Bühnenanstandsregeln, bis zur Peinlichkeit genau, in gewissen Nebenbestimmungen von gar wunderlicher Art. Obenan wird als Prinzip aufgestellt: (§ 34.) „Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle, und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe. (§ 35.) Jeder Teil des Körpers stehe daher ganz in seiner Gewalt, so daß er jedes Glied gemäß dem zu erzielenden Ausdruck frei, harmonisch und mit Grazie gebrauchen könne." Allenthalben wird dringend verlangt, ja nicht „das vorzustellende Bild durch eine widrige Stellung zu verunstalten"; der Schauspieler solle seine Figur so viel als möglich en face halten, die Haltung des Körpers sei gerade, die Brust herausgekehrt, die Arme bis an die Elbogen etwas an den Leib geschlossen, der Kopf beim Dialog ein wenig gegen den gewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so wenig, daß immer ein Dreiviertel vom Gesicht gegen die Zuschauer gewendet sei. „Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist." Unter den „bösen Gewohnheiten" notiert Goethe diese, „wenn der sitzende Schauspieler, um seinen Stuhl vorwärts zu bringen, zwischen seinen oberen Schenkeln in der Mitte durchgreifend, den Stuhl anpackt, sich dann ein wenig hebt und so ihn vorwärts zieht." Der Schauspieler soll kein Schnupftuch auf dem Theater sehen lassen, das Niesen vermeiden und noch weniger ausspucken; „es ist schrecklich, innerhalb eines Kunstproduktes an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden". In dem Abschnitt, was in der Probe zu beachten sei, treffen wir auf den höchst seltsamen Ratschlag: „Um eine leichtere und anständigere Bewegung der Füße zu erwerben, probiere man niemals in Stiefeln. Der Schauspieler, besonders der jüngere, der Liebhaber- und andere leichte Rollen zu spielen hat, halte sich auf dem Theater ein paar Pantoffeln, in denen er probiert (!) und er wird sehr bald die guten Folgen davon bemerken." Über die Stellung und Gruppierung auf der Bühne folgen dann wieder einige treffliche Bemerkungen; dann das geistreiche Schlußwort: diese Regeln sollen nicht äußerlich und mechanisch beobachtet, sondern zur spontanen Gewohnheit werden. „Das Steife muß verschwinden und die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns werden." Ganz bezeichnend

aber für den idealistischen Kunststandpunkt Weimars ist dies, daß Goethe sich erst im letzten Paragraph dessen erinnert, er habe da ausschließlich nur Regeln für die Darstellung edler, würdiger Charaktere aufgestellt, aber nicht auch die vulgären und komischen Typen, die „bäurischen, tölpischen Figuren ꝛc." bedacht. Da hilft er sich denn kurzweg mit dem Schlußpassus: „Diese wird man desto besser ausdrücken, wenn man mit Kunst und Bewußtsein das Gegenteil vom Anständigen tut, jedoch dabei immer bemerkt, das es eine nachahmende Erscheinung und keine platte Wirklichkeit sein soll." Diese paar Worte wären denn das ganze Vademekum für den Komiker, den Naturburschen u. s. f.

Und wozu schließlich dieser ganze Apparat von Regeln?

Die Schauspielkunst war für Goethe lediglich ein Werkzeug für weitausblickende literarische Pläne und Unternehmungen und darum schnitzte er an diesem Werkzeug so lange herum, daß es die Spähne von 91 Paragraphen absetzte. — —

*

3. Prinzipien der Bearbeitungen für Weimar.

In der ersten Reihe jener Unternehmungen standen nun auf Goethes wie Schillers Programm methodisch vorgenommene Bühnenbearbeitungen — und zwar zum ausdrücklichen Zweck der literarischen Ausweitung des deutschen Theaterhorizonts. Schröder, mit dessen Bearbeitungspraxis wir uns letzthin beschäftigt haben, arbeitete sich auf diese Weise Rollen zu, erweiterte den Kreis und Umfang des Spielbaren bei voller Rücksichtslosigkeit gegen die Literatur hin; Goethe und Schiller fragten wieder gar nicht bei der Schauspielkunst an, die sich ihren Intentionen unbedingt fügen mußte — und ließen sich lediglich durch literarische Ziele und Absichten bei ihren Bearbeitungen bestimmen und leiten.

Diese griffen ins französische und englische Theater hinüber, machten auch eine Diversion nach der italienischen und altrömischen Komödie, wendeten sich aber nicht minder der eigenen Produktion szenisch umformend und umgestaltend zu. Goethe bearbeitete da seine eigenen früheren dramatischen Schöpfungen nach seinen gegenwärtigen artistischen Prinzipien oder ließ sie von Schiller, dem er hierin völlig freie Hand gewährte, mit den fühlbarsten Eingriffen in seine poetische Eigenart ohne sonderlichen Widerspruch umarbeiten.

Von Interesse ist zunächst die Stellung Goethes und Schillers zum französischen Theater. Es befremdet auf den ersten Blick bei Goethe, der in seiner Jugend Götz von Berlichingensches Faustrecht gegenüber der französischen Theaterregel übte, ihn jetzt selbst mit der Übersetzung und Bühneneinrichtung von „Mahomet" und „Tancred" zwei Tragödien Voltaires auf das Weimarer Theater bringen zu sehen. Im Grunde war es eine theatralische Höflichkeit gegenüber dem Geschmack des Hofes, der, so gern er sich als den deutschen Musenhof an der Ilm preisen ließ, doch in seinen heimlichen Sympathien gut voltairisch gesinnt war.*) Dann lag aber auch eine ästhetische Annäherung der Prinzipien darin, eine Art bedingten Friedensschlusses zwischen französischem und deutschem Klassizismus. Auch in Weimar gab es jetzt eine heilig gehaltene Regel, einen idealen Formalismus höheren Ranges gegenüber dem

*) Am 17. Dezember 1799 las bereits Goethe dem Herzog und der Herzogin, die bei ihm den Tee nahmen, seine Übersetzung des „Mahomet" vor; am 30. Januar 1800, dem Geburtstag der Herzogin, wurde dann das Stück aufgeführt. An die Übersetzung des „Tancred" ging er erst zu Ende Juli 1800 und brachte sie um Weihnachten fertig, dazu noch von Iffland gedrängt, der das Stück in Berlin zum Krönungsfeste (18. Januar 1801) aufzuführen beabsichtigte. In Weimar fand die erste Vorstellung am 3. März 1801 statt.

anderswo um sich greifenden Naturalismus. Die Schauspielkunst hatte dort, wie wir gesehen haben, diese Zucht und Regelung sofort sich gefallen lassen müssen; am Ende konnten die beiden Voltaireschen Stücke in ihrer Aufführung auch als Übungsexempel der dramaturgischen Anstandslehre gelten, wie sie Goethe in den früher mitgetheilten Schauspielerregeln aufstellte. Schiller, der gern und bereitwillig, und zwar mit einem edlen Pathos der ästhetischen Gesinnung die Intentionen Goethes interpretierte, gibt uns hier in dem herrlichen Gedicht: „An Goethe, als er den „Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte" ein förmliches dramaturgisches Programm in den wohltönendsten Stanzen. Alle Standpunkte und Wendungen der Literatur- und Bühnenentwicklung bis dahin werden erörtert und von Strophe zu Strophe dazu Stellung genommen: dann folgen die wichtigen Stellen:

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie;
Die Bühne will sie wie die Welt entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie.
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie.
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken. . . .
Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden;
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist!
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden ꝛc.

Dieses Gedicht erschien mir immer merkwürdig für die Art und Weise, um für ein reines Raisonnement, einen auf Gründe, Einwendung und Entgegnung gestellten Gedankengang eine so schwungvolle Ausdrucksform, eine in den Versen so voll hinströmende Rhetorik zu finden. Man

sieht hier zumeist, wie geläufig Schillern die Technik des Pathos für jede Aufgabe war.

Er selbst lieferte den bedeutendsten Beitrag für das klassisch-französische Repertoire auf der deutschen Bühne mit seiner meisterhaften Übersetzung oder vielmehr Umdichtung von Racines „Phädra“. Das ist doch eine Tragödie von menschlich ergreifendem Wert und hinreißendem leidenschaftlichen Inhalt, in welcher ein guter Teil von Euripides noch in Racine nachlebt. „Um diesen Winter doch nicht ganz untätig zu sein, da ich nichts Eigenes machen konnte“ — so schreibt Schiller in seinem letzten Brief an W. v. Humboldt vom 2. April 1805 — „habe ich die „Phädra“ von Racine übersetzt und spielen lassen und diese nicht so ganz leichte Arbeit hat mir eine angenehme Übung gegeben.“ —

Doch ein anderer Geist trat noch an die Weimarer Bühne heran, ein stärkerer mit tiefer schauendem Blick — den schon Schiller in der Xenienzeit gegen die Rührstücküberschwemmung aus der Unterwelt heraufbeschworen hatte: Shakespeares Schatten! Die „hohe Kraft des Herakles“, doch nur der Schatten — und um ihn erschallend das Hundegebell der Dramaturgen! In Weimar durfte der Schwan von Avon immerhin eines festlichen Empfanges gewärtig sein, wenn auch jetzt mehr anstandsvoll-feierlich, literarisch-repräsentativ, während ihm früher in Straßburg der Herzschlag der Stürmer und Dränger, an deren Spitze der junge Goethe stand, enthusiastisch-ungestüm entgegenschlug!

Von den englischen Königsdramen Schakespeares brachte Goethe bereits in seinem ersten Direktionsjahr „König Johann“ zur Aufführung. Er berichtet darüber in den „Annalen“: „König Johann von Shakespeare war unser größter Gewinn. Christiane Neumann als Arthur,

von mir unterrichtet, tat wundervolle Wirkung; alle die Übrigen in Harmonie zu bringen, mußte meine Sorge sein." An diese Aufführung gemahnt uns eine poetische Erinnerung von höchstem, zartestem Reiz. Auf einer Schweizer Reise (im Herbst 1797) überraschte Goethe die schmerzliche Nachricht von dem frühen Tode der jungen hochbegabten Darstellerin von damals, die inzwischen den Schauspieler Becker geheiratet hatte; er feierte dann ihr Schattengedächtnis in der Elegie „Euphrosine", einer der unvergleichlichsten Dichtungen, die je durch die Laute der deutschen Sprache hindurchgeklungen. Die Erscheinung der Abgeschiedenen, die zwischen den Alpenhängen, über dem Dunst des schäumenden Bergstromes, wie ein luftig bewegtes Gebilde, der Phantasie des Dichters entgegentritt, erinnert ihn an jene Tage schöner Anregung und Unterweisung.

> Denkst du der Stunde noch wohl, wie auf dem Brettergerüste
> Du mich der höheren Kunst ernstere Stufen geführt?
> Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich Arthur,
> Und belebtest in mir britisches Dichtergebild,
> Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest
> Selbst den tränenden Blick, innig getäuschet, hinweg — —

Und so weiter fort, bis zu der Stelle:

> . . . mein liebliches Kind, so riefst du, alles und jedes,
> Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt,
> Rühre sie alle, wie mich du gerührt und es fließen zum Beifall
> Dir von dem trockensten Aug' herrliche Tränen herab.

Goethe ging nun ferner noch an die Inszenierung einzelner Shakespearischer Dramen. Im Jahre 1797 war A. W. Schlegels meisterhafte Übersetzung des „Julius Cäsar" erschienen, und der Theaterbeherrscher von Weimar brachte daselbst das gewaltige Werk in dieser Wiedergabe am 1. Oktober 1803 — und zudem ohne jede Verkürzung — mit außergewöhnlicher Sorgfalt auf die Bühne. K. Goe-

deke bemerkt dazu: „In England war das Stück nie unverkürzt und seit fünfzig Jahren gar nicht mehr gegeben worden, weil Garrik selbst einmal daran gescheitert war. Dalberg hatte früher in Mannheim großen Aufwand für das Stück (nach Wielands Übersetzung) gemacht, und es nicht beleben oder lebendig erhalten können.“ Goethe richtete zu gründlicher Vorbereitung — wie er es in wichtigeren Fällen auch sonst zu tun pflegte — für die Schauspieler neben den Proben didaskalische Stunden ein, um sein ganzes Personal förmlich einzurömern. Dazu wurde ein bedeutender archäologischer Apparat aufgewendet: so hat man damals schon in Weimar gemeiningert gar lange vor Meiningen. Den Leichenzug Cäsars insbesondere dehnte Goethe weiter aus, als es das Stück eigentlich gestattet, da ja der Schluß des dritten Aktes ausdrücklich auf eine höchst eilfertige Notbestattung hindeutet; durch ein breites Schaustück zur römischen Altertumskunde brachte er einen unrichtig eingelegten Ruhepunkt in die Handlung, gerade dort, wo sie tumultuarisch fortstürmt. Nicht das Geringste sollte aus dem Programm der antiken „pompes funebres“ fortbleiben; der Zug entrollte sich feierlichst mit Bläsern, Liktoren, Standartenträgern, Feretren — welche Burgen, Städte, Flüsse, Bilder der Vorfahren zur Schau brachten — mit Klageweibern, Freigelassenen, trauernden Verwandten: so daß man hoffen durfte, durch einen solchen sinnlich imponierenden Eindruck „auch die rohere Masse heranzuziehen, bei Halbgebildeten dem Gehalte des Stückes mehr Eingang zu verschaffen und Gebildeten ein geneigtes Lächeln abzugewinnen.“

Auf das „geneigte Lächeln“ — wie bezeichnend ist dieses Wort! — reflektiert so recht der Liebhabergeschmack, der sich besonders belohnt fühlt, wenn sein geistreiches Spiel bei Lösung einer ernsten Aufgabe ein intimes Verständnis

findet. Darauf war es nicht minder abgesehen, als man „mit einem frisch bereicherten Repertorium wohl ausgestattet“, vorher schon in demselben Jahr das Sommertheater von Lauchstädt bezog. „Das neue Haus, die wichtigen Stücke, die sorgfältigste Behandlung erregten allgemeine Teilnahme. Die Andria von Terenz, von Herrn Niemeyer bearbeitet, wurde — wie Goethe in den Annalen referiert — „wieder mit Annäherung ans Antike eingeführt“, nachdem (so heißt es an anderer Stelle) das Publikum „durch die Vorstellung der Terenzischen Brüder bereits an Masken gewöhnt war.“ Ob gerade freiwillig gewöhnt? das ist die Frage. Es zeigte sich hier dasselbe antiquarische Gelüste von obenher, wie in der Anordnung des Leichenzugs in „Julius Cäsar.“ Goethe sagt ausdrücklich, daß durch jene Versuche mit dem Maskenspiel „eine neue Folge theatralischer Eigenheiten eingeleitet werden sollte.“ Das ist mindestens ein aufrichtiges Eingeständnis des Antriebs subjektiver Liebhaberei. In dem Abschnitt der Annalen für 1804 teilt er mit, daß Frau v. Staël, die eben in Weimar war, in ihrer Neugier dringend verlangte, das „Mädchen von Andros“ aufführen zu sehen. „Ich erinnere mich aber nicht“, fügt er fast kleinlaut hinzu, „wie sie dieses antikisierende Maskenwesen mochte aufgenommen haben.“ Wohl nicht mit dem ihr abgewonnenen „geneigten Lächeln.“

Doch um wieder auf Shakespeare zurückzukommen. Goethe fand sich ein andermal leider veranlaßt, „Romeo und Julie“ durch willkürliche Bearbeitung zu verderben. Zu den falschen Weimarer Konventionen von idealer Kunst gehörte auch die Spielerei mit dem Singspiel und der Opernform: Goethe hatte dafür sehr viel Passion, aber kaum das einfach-richtige Verständnis. Diese eigensinnige Liebhaberei wirkt denn auch hier herein. Statt der höchst lebendigen, mit einer prächtigen Bedientenrauferei anhebenden

Exposition des Stückes, mit der auch die späteren Bearbeiter nichts Rechtes anzufangen wußten, substituiert Goethe einen Chor von Dienern, welche dekorativ beschäftigt sind und Lampen und Kränze vor Capulets Hause aufhängen.

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze d'ran,
Hell sei das Haus! u. s. f.

Die berühmte Stelle von der Fee Mab ist gestrichen; in das Gespräch zwischen Mercutio und Benvolio verirren sich angelesene Töne, wie sie eigentlich nur in die Konversation zwischen Prinz Heinz, Poins und Falstaff passen. Benvolio sagt zu Mercutio: „Gewiß, mein Freund! Dein Wänstchen hat einen besonders spitzfindigen Charakter.“ Er darauf: „Ihr habt gut reden, Ihr anderen Zahnstocher, Ihr Bohnenstangen!“ 2c. Solche Änderungen und Variationen sind aus dem übrigen Shakespeare-Vorrat heraus willkürlich herbeigeschafft; aber das heißt Shakespeare durch ihn selbst verunstalten und fälschen. Wie Mercutio in seiner bedeutsamen Charakteranlage durch die Bearbeitung trivialisiert ist, so hat auch Goethe das charakteristisch-bornierte Gesicht der Amme ganz ausgewischt; man sieht nichts mehr von einer Physiognomie.

Schiller hat seinen Shakespeare-Beitrag sehr verdienstvoll durch seine klare Übersetzung und treffliche szenische Disposition des „Macbeth“ geliefert (1799). Es ist wohl zu viel schöne Schillersche Diktion in den nordisch rauheren Shakespeareschen Text hinübergeflossen; aus dem betrunkenen Pförtner in der Mordnacht hat auch Schiller, der Weimarschen Anständigkeit zuliebe, einen frommen und korrekten Portier gemacht, der sein protestantisches Gesangsbuch mit allen Liedernummern vor und nach der Predigt stets im Kopf herumträgt; aber von diesen Einwendungen

abgesehen, ist die Schillersche Macbeth-Form die vortrefflichste, gerundetste, vom Original sich nicht allzuweit entfernende Bearbeitung, wie sie von jener Epoche überhaupt zu erwarten war.

* * *

4. Die Weimarer Bühnenfürsten bei weiterer Arbeit.

Schiller gewann ein ganz bestimmtes Verhältnis zur Bearbeitungsaufgabe, die an ihn — seitdem er Mitregent des Weimarer Theaters geworden — auch mehrfach herantrat. Er hatte die Methode dafür an sich selbst vorgeübt, wie dies Goethe sehr scharfblickend charakterisiert. (In dem inhaltreichen Aufsatz: „Über das deutsche Theater".)

„In Jena waren seine Freunde Zeugen gewesen, mit welcher Anhaltsamkeit und entschiedener Richtung er sich mit Wallenstein beschäftigte. Dieser vor seinem Genie sich immer mehr ausdehnende Gegenstand ward von ihm auf die mannigfachste Weise aufgestellt, verknüpft, ausgeführt — bis er sich endlich genötigt sah, das Stück in drei Teile zu teilen, wie es darauf erschien; und selbst nachher ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, damit die Hauptmomente im Engeren wirken möchten ... Don Carlos war schon früher für die Bühne zusammengezogen; und wer dieses Stück wie es jetzt noch gespielt wird, zusammenhält mit der ersten, gedruckten Ausgabe, der wird anerkennen, daß Schiller, wie er im Entwerfen seiner Pläne unbegrenzt zu Werke ging, bei einer späteren Redaktion seiner Arbeiten zum theatralischen Zweck durch Überzeugung den Mut besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen." *)

---

*) Hierin sollte denn auch die Nachwelt die Autorität Schillers, da wo er selbst Striche machte, respektieren. Es ist daher nicht gerechtfertigt, den ganzen Don Carlos des Buches, wie es anläßlich der Säkularfreier im Burgtheater von Wien geschah, heute noch auf der Bühne hinzustellen und zur Abspannung der Darsteller wie des Publikums durch mehr als sechs Stunden herunterzuspielen.

Also bei sich selbst fing Schiller mit dem Bearbeiten an. Die Überleitung seiner dramatischen Kompositionen in die schließlich festgestellte Bühnenform war wiederholt ein mit großer Entschlossenheit, auch mit Entsagung fortgeführter Bearbeitungsprozeß. Vorübergehend trug er sich selbst mit dem Gedanken, seine stürmisch-genialen dramatischen Jugendwerke, die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko, deren Aufführung noch immer „besonders von Jünglingen und der Menge heftig verlangt wurde", in seiner Weimarer Epoche — wie Goethe gleichfalls berichtet — „einem mehr geläuterten Geschmack, zu welchem er sich herausgebildet hatte, zu verähnlichen." Aber zuletzt gab er in diesem Fall den Versuch der Bearbeitung doch auf, und beließ seine frühen Produktionen in ihrer alten, ursprünglichen Form, obgleich er sich ihnen gegenüber jetzt als ein anderer fühlte. Es ging schwer, an denselben zu rühren, „weil das daran Mißfällige sich zu innig mit Gehalt und Form verwachsen befand und man sie daher auf gut Glück der Folgezeit, wie sie einmal aus einem gewaltsamen Geist entsprungen waren, überliefern mußte." Gewiß war es auch so am besten. Schiller würde sich so nur selbst gefälscht haben, wenn er den ehrlich ungestümen Charakter seiner Jugendstücke später gedämpft oder abgeschwächt hätte.

Alle jene Erfahrungen nun, die Schiller sonst an seiner eigenen Produktion gemacht, konnten auch nach außenhin verwertet werden. Goethe ergeht sich darüber weiter in folgender Art:

„Schiller hatte nicht lange, in so reifen Jahren, einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein tätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken getan, *wohl auch an fremden tun könne*: und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was *früher* geleistet

worden. . . . Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eigenen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und „ein deutsches Theater" herausgegeben würde — sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen altertümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können."

Das geplante Unternehmen stockte aber bereits im ersten Angriff. „Damit das deutsche Theater auf echt deutschem Boden gegründet werden möge, war Schillers Absicht, zuerst die Hermanns-Schlacht von Klopstock zu bearbeiten." Aber schon beim ersten Anblick erregte das Stück manches Bedenken. „Die ideellen Forderungen, welche Schiller seiner Natur nach machen mußte, fand er hier nicht befriedigt, und das Stück ward bald zurückgelegt." Warum? Weil es eben kein Stück war, und die ganz elementaren dramatischen Eigenschaften dieser Folge von Dialogen und Bardengesängen abgingen. Dies war wohl Grund genug.

Da einmal mit Klopstocks „Bardiet für die Schaubühne" (nämlich für die imaginäre) durchaus nichts für Grundlegung des deutschen Theaters auf echt deutschem Boden zu machen war, hätte dies vielleicht zur Not mit den Ritterstücken und „vaterländischen" Schauspielen versucht werden müssen, soweit diese zu der besseren Gefolgschaft des „Götz von Berlichingen" gehörten: wie etwa mit den damals noch viel beachteten Stücken von Jakob Mayer, Josef Marius Babo und dem Grafen Joh. Aug. von Törring. Aber der schärfere Blick Schillers konnte doch schon zu jener Zeit denselben der Prognose baldiger Verschollenheit stellen. Ein Stück von Jak. Maier, „der Sturm von Borberg, ein pfälzisches Nationalschauspiel" wurde von Goethe noch in den neunziger Jahren „freilich mit

wenig Glück" auf die Weimarer Bühne gebracht; ein zweites Trauerspiel des genannten Verfassers: „Fust von Stromberg", das schon 1782 zu Mannheim auf die Bühne kam, führt Schiller in seiner Abhandlung „Über die tragische Kunst" (1792) als Beispiel an, wie bei strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leide, so daß man dieses Stück bei all seiner pünktlichen Befolgung des Kostüms, des Volks- und Zeitcharakters seinem dichterischen Wert nach doch nur als mittelmäßig bezeichnen könne. In einem Briefe an Goethe (im März 1798) gibt er mindestens zu, daß das alte Ritterstück von Mayer, welches er nachprüfend wieder durchgelesen, zwar mit historischen Zügen überladen, aber der Eindruck doch höchst bestimmt und nachhaltig sei und der Poet wirklich die Stimmung erzwinge, die er geben wolle. Unter den historischen und „heroischen" Schauspielen Babos gewann zu jener Zeit sein vaterländisches Trauerspiel „Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf von Baiern" eine erstaunlich hohe Geltung; Engel erklärte es für ein wahres Musterstück der deutschen Bühne, und benützte besonders Charaktere und Situationen daraus zur Erläuterung seiner in der „Mimik" vorgetragenen Sätze und Vorschriften. Nicht minder beliebt war Törrings „Agnes Bernauerin"; E. J. Biester, der Rezensent der allg. d. Bibliothek, verstieg sich sogar in seinem Urteil so weit, zu behaupten, dieses Stück eines „großen Dichters" dürfe man, ungeachtet verschiedener Mängel in der Motivierung, „in Absicht der Anlage und der Ausführung kühn den größten Mustern des griechischen und des französischen Theaters entgegenstellen".*) Wahrhaftig sehr kühn! So beschränkt und über-

*) Aug. Koberstein. Geschichte der deutschen Nationalliteratur (Ausgabe von K. Bartsch). V. Band. S. 426—428.

eilt zeigt sich oft das temporäre Urteil über dasjenige, was als „groß und mustergiltig" gelten soll! Ganz zutreffend bemerkt dagegen Tieck in den „dramaturgischen Blättern" (Kritische Schriften 3, 75 f.): „Otto von Wittelsbach und einige ähnliche Ritterschauspiele mußten uns, seit Goethe in seinem herrlichen Götz von Berlichingen uns ein deutsches Nationalschauspiel gegeben hatte, bis auf Schillers große Arbeiten, als Surrogate der Volksdramen dienen." Aber mit bloßen Surrogaten war es Schiller für die Redaktion eines deutschen Theaters nicht gedient, wo es darauf ankam, Werke von anerkanntem Gehalt dem Sinn und Geist der Gegenwart anzunähern. Überhaupt war bis dahin der gesicherte Besitzstand des deutschen Theaters nach höherer Richtung hin sehr gering. „Unser Theater ist noch im Werden", sagt Goethe an anderer Stelle; „jede Direktion durchblättere ihre Reptorien und sehe, wie wenig Stücke aus der großen Anzahl, die man noch in den letzten zwanzig Jahren aufgeführt, bis jetzt brauchbar geblieben sind. Wer darauf denken dürfte, diesem Unwesen nach und nach zu steuern, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden." Durch Anpassung des Fremden, durch Ergänzung des deutschen Repertoires aus dem Bühnenschatz anderer Nationen könnte eine solche Vielseitigkeit angebahnt werden. Und „um einen festen altertümlichen Grund zu unterlegen", mußte man ohnedies, weil die deutsche Dramatik überhaupt noch nicht zu hohen Jahren gekommen war, teils auf die Antike, teils auf Shakespeare zurückgehen, wohl auch beiher auf die Spanier reflektieren. Dies komplizierte aber die Aufgabe einer Gesamtredaktion des deut-

schen Theaters immer mehr, und Schiller mochte selbst die Umrisse seines Plans ins Unbegrenzte zerfließen sehen." Es kam vor allem darauf an, von Fall zu Fall im rechten Zeitpunkt einzugreifen und für die zweckdienliche Erweiterung des Repertoires Sorge zu tragen. Zunächst aber war es eine entschieden deutsche Pflicht — nicht im herkömmlich nationalen, sondern im künstlerischen Sinn — die drei klassischen Hauptdramen Lessings, bis dahin das einzig Bleibende in der Flucht der Theatererscheinungen, der Bühne durch sorgfältigste Pflege für immerdar zu erhalten. Hierzu sagt Goethe:

„Gegen Lessings Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältnis; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilia Galotti war ihm zuwider. Doch wurde diese Tragödie sowohl, als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu Nathan dem Weisen, und nach seiner Redaktion ... erscheint das Stück noch gegenwärtig und wird sich lange erhalten, weil sich immer tüchtige Schauspieler finden werden, die sich der Rolle Nathans gewachsen fühlen. Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen. Möge zugleich das darin ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben."

Doch die stete Rücksicht auf die artistische Pädagogik veranlaßte Goethe bezüglich der Aufführung des Nathan (in den „Annalen", 1800) wieder zu der bezeichnenden Bemerkung: „In diesem Stück, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Rezitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde."

Wie schon früher hervorgehoben wurde, war die Nachproduktion wohl verstandener Bearbeitungen ein unerläßliches Mittel, das deutsche Theater aus seiner Beschrän-

kung herauszuführen. Bei etwas längerer Lebensdauer wäre es gerade Schiller ein Leichtes gewesen, nach wirklich künstlerischen Prinzipien der Bühnenredaktion gar viel des Bedeutenden an das deutsche Repertoir heranzuziehen und letzteres in einem anderen und weit höheren Sinn zu erweitern, als es vordem Schröder für rein praktische Spielzwecke angestrebt hatte. Aber alle diese theatralischen Erwerbungen hätten stark geschillert, d. h. jederzeit die deutliche Marke seines Geistes und seiner Hand zur Schau getragen. Er konnte nicht anders, als seine Eigenart allem sofort leihen, was er berührte; so übersetzte er denn mit seiner Diktion, so richtete er Fremdes ein, als ob es sein Eigenstes wäre. Die expansive Kraft seiner Subjektivität war ganz außerordentlich. Bei aller geistvoll weiten, poetischen Auffassung war es doch seine Sache nicht, in das fremde Werk sich zu versetzen, vielmehr versetzte er es in sich. Man sehe nur rasch seine zwei Gesänge aus der „Aeneide" an („Die Zerstörung von Troja" und „Dido"), seine „Iphigenia in Aulis" mit den gereimten Chören und die „Szenen aus den Phönizierinnen", dann auch die „Phädra" und den „Macbeth" dazu — man höre auch zugleich die Rhythmen dieser Übersetzungen in der Eile durch: dann prüfe man selbst, ob da nicht Virgil, Euripides, Racine und Shakespeare fast gleicherweise in Schiller übergegangen sind und er sie nahezu in sein Wesen und seine Art verwandelt habe?

Und so nahm er einmal auch Goethen in sich auf, als er daran ging, seinen „Egmont" für die Bühne zu bearbeiten. Hatte dieser dem theaterkundigen Freunde vordem, wie wir vernahmen, im allgemeinen das Recht zugestanden, die gleiche Operation, die derselbe an den eigenen Werken bearbeitend und redigierend geübt, auch an fremden vorzunehmen, so sollte er — Goethe selbst — nun der Erste

sein, die Probe eines solchen operativen Eingriffs an sich zu erfahren. Während er sonst allem, was Schiller dramaturgisch unternahm, mit ruhiger Billigung zusah, rieb er sich doch da die wunde poetische Stelle, wo er von dem Freunde so empfindlich „bearbeitet“ worden war. „Die Gegenwart des vortrefflichen Iffland (1796) gab Gelegenheit, zur Abkürzung „Egmonts“, wie das Stück noch bei uns und an einigen Orten gegeben wird.“ Schiller ging so weit, die Regentin ganz zu streichen, „deren persönliche Gegenwart das Publikum doch ungern vermisse; und doch ist in Schillers Arbeit eine solche Konsequenz, daß man nicht gewagt hat, sie wieder einzulegen“. Weiter bemerkt Goethe, etwas kleinlaut: „Daß Schiller auch sonst bei seiner Redaktion grausam verfahren, davon überzeugt man sich bei Vergleichung nachstehender Szenenfolge mit dem gedruckten Stücke selbst.“ Nun folgt das Szenarium. Schiller schob schon im ersten Akte, an das Armbrustschießen anknüpfend, die Bürgerszenen des ersten und zweiten Aufzuges so zusammen, daß sie, ähnlich dem exponierenden Soldatenvorspiel von „Wallensteins Lager“, auch als ein verwandtes, zwischen den Bürgern von Brüssel agierendes Vorspiel gelten können. Der Schreiber Vansen tritt schon im ersten Akte auf und bringt die Privilegien in aufregender Weise zur Sprache; Egmont erscheint mit wirksamem Eintritt bereits zum Schlusse der Exposition; er besänftigt die Bürger, bedroht den „Rabulisten“ und zeigt sich als beliebter und geehrter Fürst. — Wie der erste Akt auf der Straße, so wird der zweite in Egmonts Wohnung szenisch-einheitlich festgehalten; er enthält die Auftritte zwischen Egmont und dem Geheimschreiber, dann zwischen ihm und Oranien. Der Dramatiker (der Schiller durchaus war) kündigt sich in dem wohlerwogenen Zug der Bearbeitung an, daß der Sekretär zurückkommt und den Dialog Egmonts

und Oraniens durch die Nachricht unterbricht, soeben sei Alba mit den spanischen Truppen einmarschiert. — Der dritte Akt der Schillerschen Bearbeitung beginnt mit der Straßenszene aus dem vierten Akte bei Goethe: Jetter, Zimmermeister, Soest und Vansen. Dann geht die Handlung in Klärchens Wohnung weiter. Egmonts Geliebte tritt nach der Schillerschen Redaktion erst jetzt zum erstenmale auf; die Szene mit Brackenburg aus dem ersten Aufzuge und die Liebesszene mit Egmont aus dem dritten folgen unmittelbar aufeinander. Für diese in der dramatischen Anordnung so spät sich einstellende Liebeslust ist die politische Angst auf der Straße schon zu weit vorgeschritten, die Katastrophe für den Helden bereits zu deutlich vorbereitet. Der „Rabulist" hat schon Egmonts Schicksal geweissagt, ehe wir ihn noch bei seinem Klärchen getroffen haben; die unvergleichlich-selige Liebesszene hat keine Sonne mehr, sie spielt unter einer schweren Wetterwolke. Der vierte und fünfte Akt lenkt wieder so ziemlich auf den Szenengang Goethes ein. „Wegen der letzten Erscheinung Klärchens" — so schließt Goethe seinen Bericht — „sind die Meinungen geteilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür: nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen."*)

Laube — den schonungslose Bearbeitungsprozeduren interessierten, besonders wenn sie wie in diesem Falle eine so bedeutende literarische Autorität vertritt — brachte uns im Mai 1874 auf dem Stadttheater den Goetheschen Egmont in der Schillerschen Bühnenform. Es war immerhin sehr dankenswert, sie einmal auch vom Theater her kennen zu lernen; Laubes Kennerblick für alles rein

*) Vergl. in meinem „Literarischen Skizzenbuch" den Aufsatz: „Goethes ‚Egmont' nach der Bearbeitung Schillers". (S. 44—52.)

theatralisch Zweckmäßige erkannte auch richtig die praktischen Verdienste der Schillerschen Leistung. Gleichwohl steht selbst dem Publikum allenthalben der poetische Eindruck Egmonts höher als der nachhelfend dramatische; die Grundform Goethes gelangte sehr bald auf den Bühnen wieder zur unbestrittenen Herrschaft.

Goethe wollte, immer Schillers Theater-Erfahrung dabei konsultierend, auch seine früheren Stücke dem Weimarer Repertoire einverleiben. Aber er verstand seine eigene Jugend nicht mehr recht und fand nicht den Weg zu sich selbst zurück. Wir sehen dies an der neuen Bühnengestalt des „Götz von Berlichingen", die im September 1804 zum erstenmale auf dem Weimarer Theater erschien. „Obgleich Schiller diese neue Bearbeitung selbst nicht übernehmen wollte, so wirkte er dabei doch treulich mit und wußte durch seine kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzung zu erleichtern und war mit Rat und Tat vom ersten Anfange bis zur Vorstellung einwirkend." Nie hat ein Dichter sich selbst so rücksichtslos behandelt und gemaßregelt, als hier der Goethe von 1804 jenen von 1772. Wie viel von der quillenden Frische des ursprünglichen Götz ist da beseitigt oder in einen konventionellen Theaterstil übertragen! Die köstlichen Bamberger Szenen, Adelheids erste berückende Zauberblicke hat sich der Dichterbearbeiter selbst gestrichen; die in Weimar zugelassene Adelheid tritt erst im dritten Akt auf — und zwar gleich als berechnende Hof-Intriguantin, alle erdenklichen Ämter durch schlauen Einfluß an ihre Günstlinge vergebend. „Die wachsende Leidenschaft des Edelknaben zu ihr, die buhlerischen Künste ihn anzulocken, sprechen sich aus." Nun ja, Herr Geheimrat v. Goethe, das erfahren wir besser und poetisch lebendiger von dem jungen Wolfgang Goethe in Straßburg und Frankfurt ... Die Rolle des Selbitz wird mit

Laune und Behagen erweitert, während anderes Wesentliche wieder verkürzt wird; die Zigeuner, in der ersten Form des „Götz" so poetisch angelegt, sind jetzt ein plattes und triviales Bühnengesindel geworden, die richtigen Theaterzigeuner; der Hauptmann der Exekutions-Truppen ist eine Kotzebuesche Figur — wie denn überhaupt der Ton Kotzebues sich manchmal in der Weimarschen Form des „Götz" meldet und auch das Ritterstück, welches von dieser dramatisch-epischen Dichtung des jungen Goethe mißverstandene Impulse empfangen hat, jetzt mit seiner inzwischen herausgebildeten handwerksmäßigen Technik wieder auf diese Bearbeitung zurückwirkte ... Hier gilt es, Goethe gegen ihn selbst zu schützen; die von Dingelstedt revidierte Form des „Götz von Berlichingen" auf dem Burgtheater, die Manches aus der Grundform des Stückes rettet und mit dem Übrigen glücklich verbindet, ist im ganzen genommen nur anerkennend zu billigen. — —

Goethe war schon seit einiger Zeit gewohnt, in seinen literarischen Relationen das Wichtige nur nebenher, das Unwichtige dagegen mit einer gewissen affektierten Nachdrücklichkeit zu behandeln. So auch die Aufführung seiner „Laune des Verliebten" und des Leipziger Lustspiels „Die Mitschuldigen" in Weimar. Bei richtiger Erwägung seiner gegenwärtigen literarischen Stellung hätte er sich die Wiederaufnahme seiner ersten, für seine künftige dichterische Bedeutung noch durchaus unbezeichnenden Versuche gar nicht gestatten sollen. Statt dessen beschäftigt er sich eingehend mit der Besetzung der Rolle der Egle; er findet ferner, daß das Stück „Die Mitschuldigen" immerhin „einiges theatralisches Verdienst" habe; dies lasse sich schon daraus abnehmen, „daß es — zu einer Zeit erschienen, wo es den deutschen Schauspielern noch vor Rhythmen und Reimen bangte — in Prosa übersetzt aufs

Theater gebracht worden, wo es sich freilich nicht erhalten konnte, weil ihm ein Hauptbestandteil, das Silbenmaß und der Reim, abging. Nunmehr aber, da Beides den Schauspielern geläufiger ward, konnte man auch diesen Versuch wagen ..." u. s. f.

Das bedenklichste und innerlich ungesundeste Stück aus der Frankfurter Zeit Goethes: „Stella, ein Schauspiel für Liebende", mußte natürlich auch hervorgezogen werden und Goethe konstatiert hiebei gleichfalls die Mitwirkung Schillers. „Er verkürzte hie und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. Denn wie in einem Stücke zu viel geschehen kann, so kann darin auch zu viel Empfundenes ausgesprochen werden. Und so ließ sich Schiller denn durch so manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg." Erst nach Schillers Tode — am 15. Jänner 1806 — wurde das Stück — wie Goethe versichert, „sehr gut besetzt" — zum erstenmale gegeben. Wie man weiß, vertrugen sich in der ersten Form die beiden verliebten Frauen Cäcilie und Stella um den einen lumpigen Mann Fernando, der sie beide betrügt; die Vergleichung mit dem Grafen von Gleichen wird ausdrücklich herangezogen — und das Stück schließt sentimental höchst befriedigend mit einer gemütlichen Bigamie. Nun folgt die weise Theaterbemerkung von 1806: „Allein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unseren Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifiziere. Fruchtlos blieb deshalb jener Versuch der verständigen Cäcilie, das Mißverhältnis ins Gleiche zu bringen. Das Stück nahm eine tragische Wendung und endigte auf eine Weise, die das Ge-

fühl befriedigt und die Rührung erhöht." Nun folgt über dieses Zweiweiberstück auch die Weibereinrede. „Goethe," schreibt Frau v. Stein ihrem Sohne, „hat aus dem Drama, seiner alten Stella, ein Trauerspiel gemacht. Es fand aber keinen Beifall." (Goethe seinerseits spricht dagegen bei der erneuerten Vorstellung von ungeteiltem Beifall.) „Fernando erschießt sich und mit dem Betrüger kann man kein Mitleid haben; besser wär' es gewesen, er hätte Stella sterben lassen" (was nachher auch geschah), „doch nahm er mirs sehr übel, als ich dies tadelte." Weil es sich in diesem Falle um ein ganz untergeordnetes, episodisch-prekäres Theater-Interesse handelt, so schlägt Goethe umsomehr den Ton prätentiösesten Ernstes an. Alle Rollen werden durchgesprochen: Stella, Cäcilie, Lucie, die Postmeisterin, Ännchen, der Verwalter — für welchen letzteren geradezu ein „vorzüglicher Schauspieler, der die Rollen der ernst-zärtlichen Alten spielt", in Anspruch genommen wird. „Der erste Akt, der das äußere Leben vorstellt, muß außerordentlich gut eingelernt sein, und selbst die unbedeutendsten Handlungen sollen ein gewisses ästhetisches Geschick verraten, wie denn auch das zweimal ertönende Posthorn kunstmäßig eine angenehme Wirkung tun sollte." (!)

Über die Aufführungen von Iphigenie und Tasso finden wir — weil es sich da um etwas wirklich Wichtiges handelt — in den Theateraufzeichnungen Goethes nur diese kärgliche Notiz: „Iphigenie kam nicht ohne Abkürzung schon 1802 auf die Weimarsche Bühne; Tasso, nach langer stiller Vorbereitung, erst 1807. Beide Stücke erhalten sich durch die höchst vorzüglichen, zu den Rollen vollkommen geeigneten Schauspieler und Schauspielerinnen."

Über der Iphigenie in Tauris schwebte auch eine ernstliche Bearbeitungsgefahr. „Du hast Wolken, gnädige Retterin" — und so entging sie durch Dianens Huld diesem Geschick, obgleich Goethe mit Schiller schon ernstlich darüber

zu Rate saß. Letzterer hatte bereits sein Etui mit den chirurgischen Bearbeitungs-Instrumenten geöffnet. Zuerst nahm er die Sonde herbei. Er wunderte sich, daß Iphigenie auf ihn den günstigen Eindruck nicht machte wie ehedem, ob sie gleich immer ein seelenvolles Produkt bleibe. „Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen." (Das ist völlig richtig — jedoch eine hohe poetische Eigentümlichkeit und kein Mangel.) „Dieses Drama ist ganz nur sittlich, aber die sinnliche Kraft des Lebens, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezialisiert, geht ihm sehr ab. Goethe hat mir schon längst zweideutig (!) davon gesprochen, aber ich hielt es für eine Grille, wo nicht gar für Ziererei; bei näherem Ansehen jedoch hat es sich mir auch so bewährt. Indessen ist dieses Produkt in dem Zeitmoment, wo es entstand, ein wahres Meteor gewesen. Auch wird es durch die allgemeinen, hohen, poetischen Eigenschaften, die ihm ohne Rücksicht auf seine dramatische Form zukommen, bloß als ein poetisches Geisteswerk betrachtet, in allen Zeiten unschätzbar bleiben." Alle Bedenken und Ratschläge, die nun Schiller beibringt, bewähren wieder den ersten dramatischen Fachmann der deutschen Literatur — aber es handelte sich da um ein Werk, vor welchem die klug nachhelfende Bühnenpraktik innehalten mußte, weil hier gegenüber der harmonisch vollendeten Wirkung anderer Art jene Nachhilfe so ganz entbehrlich, ja gefährdend erschienen wäre. Bei „Egmont" lag die Aufforderung näher, das dramatische Triebwerk zu richten, da der Held und die Handlung im äußeren und bewegten, historischen Leben stehen: den heiligen Hain Dianas konnte man aber wohl dramaturgisch in Frieden lassen. Wer nur auf den ersten Monolog der Iphigenia mit seinen fallenden, zur Beschaulichkeit ab-

gestimmten Versetönen hinlauscht, fühlt gleich heraus, daß in solcher Moll-Tonart eine dramatische Elegie eigenster Art anhebt, ein wundersam ergreifendes Seelengemälde in Akten und Szenen, das die Form eines Dramas hat, aber kein eigentliches Drama ist, weil im ganzen Hergang nur empfunden, aber nicht gehandelt wird: es ist eben etwas Anderes und Eigenes, mit nichts Ähnlichem zu Vergleichendes, ein in sich ruhend Vollendetes. Den Mangel der theatralischen Eigenschaften der Iphigenia setzte Schiller haarscharf auseinander. Orest schien ihm am bedenklichsten, weil sein Zustand gar nicht versinnlicht ist; ohne Furien gebe es keinen Orest für die Bühne: die rein psychologische gesprächsweise Entwicklung reiner Seelenvorgänge ohne Vergegenwärtigung seiner Qual erschien ihm für das Theater zu einförmig. Zur Belebung das dramatischen Interesses hielt er es auch für höchst ratsam, sich des Thoas und seiner Taurier, die sich durch zwei Akte nicht rühren, früher zu errinnern. — Die Bearbeitungsfrage der Iphigenia blieb aber zum Glück nur ein „akademisches Thema", eine bloße dramaturgische Gedankenübung; sie wurde eingehend durchgesprochen, aber nicht ausgeführt. Das Stück blieb in der Hauptsache unverändert, als es am 15. Mai 1802 auf der neu eingerichteten Weimarer Bühne zur Aufführung kam.

Ein gar seltsames Experiment Schillers, das sich gewissermaßen den Weimarer Maskenspielen anreihte, ist seine Turandot nach dem Märchenspiel Gozzis, die — unter lebhafter Zustimmung Goethes — in demselben Jahr mit der Iphigenia, dem Jon und Alarkos über die Bühne ging. Die italienische, keck-abenteuerliche Tragikomödie wirkt höchst verwunderlich in der ihr durchaus fremdartigen Veredelung der Schillerschen Form. Die Vermittlung des Ernsten mit dem Grotesken auf hörerer Stufe wollte da einmal nicht gelingen: ein deplaciertes Pathos auf der einen, eine zaghafte

Komik auf der anderen Seite vereinigten sich nicht zu einheitlichem Eindruck. Der Prinz Kalaf hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Schillers tragischen Helden, und ist völlig ein Lehrling ihrer Diktionsschule. Dagegen nehmen sich die venezianischen Maskenfiguren, Pantalon, Tartaglia, Brigolla, gar seltsam aus, wenn sie in Schillerschen Jamben versuchen, spaßhaft zu sein. Die Köpfe der enthaupteten Prinzen vor dem Tor von Peking bilden einen äußerst ungemütlichen Hintergrund zu dem Prachtsaal des Divan, wo die geistreich-schöne Chinesin Turandot ihre wohlversifizierten Rätsel so ausdrucksvoll deklamiert. Todesstrafe auf nicht gefundene Lösung sinnreicher Charaden — das ist rein die grausam gewordene Almanachpoesie! Die weitere, sehr ernste Verwicklung vom dritten bis zum fünften Akt wird sodann unnötiger Weise der Prüfung auf die Motivierung hin ausgesetzt, worauf man gewiß nicht einginge — wenn der derbere Auftrag des Märchenhaft-Phantastischen beibehalten worden wäre. Das Weimarer Publikum soll sich dabei gelangweilt haben, aber Goethe wollte es nicht bemerken; „wir finden" — so sagt er — „auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden. Als ein solches Stück schätzen wir Turandot . . . . Könnte das Stück irgendwo in seinem vollen Glanz" (an dem es in der bescheideneren Weimarer Ausstattung mangelte) „erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft. (!) So haben wir die angenehme Wirkung schon erfahren, daß unser Publikum sich beschäftigt, selbst Rätsel auszudenken, und wir werden wahrscheinlich bei jeder Vorstellung künftig im Fall sein, die Prinzessin, mit neuen Auf-

gaben ausgerüstet, erscheinen zu lassen.“ Schiller hielt auch solche neue Rätsel in Bereitschaft, die bei Wiederholung des Stücks statt der frühern eingelegt wurden.

* * *

5. Von Schillers Tod bis zu Goethes Rücktritt.

Nach Schillers Tode (9. Mai 1805) verlief das fernere Theaterregime Goethes nicht ohne Verdruß und vielfache Einschränkung. Die Jageman-Heigendorf, des Herzogs erklärte Geliebte, kreuzte nicht selten durch ihren heimlich dazwischen wirkenden Einfluß Goethes Anordnungen, und endlich kam es so weit, daß der Obermarschall Graf Edeling in die Intendanz berufen wurde, „um Goethe in den Geschäften der Theaterleitung zu unterstützen“, ohne daß er selbst eine solche Unterstützung begehrt oder bedurft hätte. Inzwischen tat doch Goethe theatralisch einiges sehr Wesentliche für sich selbst, obgleich er die Impulse hiefür ganz seinen Freunden zuschiebt.

„Annalen“ 1812. „Wolf und Riemer machten einen Plan zur Aufführung des Faust, wodurch der Dichter ‚verleitet‘ wurde, mit diesem Gegenstande sich ‚abermals zu beschäftigen‘, manche Zwischenszenen zu bedenken, ja sogar Dekorationen und sonstiges Erfordernis zu entwerfen. Jene genannten immer tätigen Freunde entwarfen gleichfalls den Versuch einer neuen Redaktion des Egmont mit Wiederherstellung der (von Schiller ausgeschiedenen) Herzogin von Parma, die sie nicht entbehren wollten.“

Trotz aller sonstigen Hemmnisse wollte aber Goethe vorerst die fernere Obsorge für das Theaterwesen noch nicht aufgeben. „Die große Idee Schillers, aus der dramatischen Weltliteratur ein großes Repertoire der Weimarschen Bühne zu bilden, wirkte bei Goethe immer noch fort; und zu diesem Zweck war er bestrebt, die in Übersetzungen zu-

gänglichen und brauchbaren, wirklich bedeutenden Bühnenstücke des Auslandes nach Möglichkeiten einzurichten und zu inszenieren."*)

Aus der französischen Literatur suchte er noch Voltaires Zaïre hervor, und brachte sie 1810 auf die Bühne; im nächsten Jahr rückte noch einmal Shakespeare heran.

„Annalen" 1811. „Romeo und Julie" wurde fürs Theater bearbeitet, wobei sowohl Riemer als Wolf eifrig mitwirkten."

Dieser wunderlichen Bearbeitung, die denn jetzt als Nachtrag zu dem Weimarer Shakespeare-Repertoire zur Aufführung kam, habe ich schon früher eingehend gedacht. — Nun kam auch Spanien mit Calderon an die Reihe. Da dieser durch die Übersetzungen von A. W. Schlegel und J. D. Gries bereits dem literarischen Interesse vermittelt war, konnte man sich, trotz einer nicht ganz zu überwindenden Fremdartigkeit, mit dem großen spanischen Dramatiker — bei seiner ebenso unverkennbaren theatralischen Lebenskraft — immerhin auf die Bühne hinaus wagen. Die „Annalen" bringen darüber folgende, allerdings wortkarge Notizen.

1807. Eine höhere Bedeutung für die Zukunft gab der ‚standhafte Prinz', der, wie er einmal zur Sprache gekommen, im Stillen unaufhaltsam fortwirkte.

1810. Gegen Ende des Jahres näherte sich, unter den ernstesten und treuesten Bemühungen, bei hoch gesteigertem Talente des Schauspielers Wolf, der ‚standhafte Prinz' der ersehnten Aufführung.

1811. ‚Der standhafte Prinz' ward mit allgemeinem Beifall aufgeführt und so der Bühne eine ganz neue Provinz erobert.

1812. Die Aufführung von ‚Leben ein Traum' vorbereitet. (Was dann weiter?) ‚Zu höheren Zwecken' ward die große Zenobia von Calderon studiert und der wundertätige Magus durch Griesens Übersetzung uns angenähert.

---

*) Vergl. Goedeckers Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung II. Band. S. 851.

1815. Auf dem Weimarischen Theater beschäftigte man sich immerfort mit Calderon; die „große Zenobia“ ward aufgeführt. Die drei ersten Akte gerieten trefflich, die zwei letzteren, auf national-konventionelles und temporäres Interesse gegründet, wußte niemand weder zu genießen noch zu beurteilen, und nach diesem letzten Versuche verklang gewissermaßen der Beifall, der den ersten Stücken so reichlich geworden war.

Damit schließen die Tagesaufzeichnungen Goethes über Calderon auf der Weimarer Bühne ab. Der tief verstimmende Anlaß des unwiderruflichen Scheidens von derseben sollte sich nun bald für Goethe einstellen. Dennoch schon zwei Jahre vorher, von der „großen Zenobia“ hinweg, ehe er dann vor dem sensationellen Gastspiel des Schauspielers und Abrichters Karsten mit seinem erstaunlich gelehrigen Pudel (in dem Melodram: „Der Hund des Aubry“) entrüstet zurückwich, um hierauf am 13. April 1817 seine Entlassung aus der Intendanz zu erhalten — bereits in dem Jahrgang der Annalen vom 1815 — faßte er nicht ohne berechtigtes Selbstgefühl, das Gesamtergebnis seiner Theaterleitung wie in einem Epilog zusammen.

Aber dieses Resumé macht doch einigermaßen einen seltsamen Eindruck.

Goethe hatte damals seinen „Geheimratstil“ schon lange in Übung. Er gefiel sich um jene Zeit darin, auch Gewöhnliches mit großer Feierlichkeit vorzutragen, dabei das Satzgefüge durch Einschaltungen zu verschränken, ohne daß damit weiter etwas besonders Aufklärendes gesagt worden wäre. Dies gilt denn auch von dem Rückblick auf die Ergebnisse seiner Theaterleitung (in den „Annalen“: 1815).

„. . . So kann man sagen, das Weimarer Theater war auf seinen höchsten ihm erreichbaren Punkt in dieser Epoche gelangt, der man eine erwünschte Dauer auch für die nächste und folgende Zeit versprechen durfte.“

„Hier wäre nun wohl am Orte, über ein Geschäft, welches mir so lange Jahre ernstlich obgelegen, noch einige wohlbedachte Worte hinzuzufügen."

„Das Theater hat — wie alles, was uns umgibt — eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische. Eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als ungeregelt erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen."

„Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrungswert ist, wenn Rhetorik . . . höchst schätzenswert und unentbehrlich bleibt, dann aber auch persönlicher mündlicher Vortrag, der sich ohne eine gemäßigte Mimik nicht denken läßt: so sehen wir schon, wie das Theater sich dieser höchsten Erfordernisse der Menschheit ohne Umstände bemächtigt. Füge man nun noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitragen, rechne man dazu das hohe Ingrediens der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen."*)

*) Dies mahnt wohl scheinbar — schon auf fernhin zurück — an Richard Wagners Programm der Bühnengesamtkunst, ist aber durchaus nicht so emphatisch zu nehmen. Auf dem Weimarer Theater wo Miedings bescheiden kluge Inszenierungs-Kunststückchen noch lange unvergessen blieben, war von den „Herrlichkeiten" der zur Ausbildung des Bühnenwesens beitragenden bildenden Künste auch weiterhin nicht sehr viel wahrzunehmen — am wenigsten aber von der Goethe selbst ganz ferne stehenden Tendenz, ihre selbstständige Stellung dem theatralischen Dienst unterzuordnen, ja eigentlich aufzuopfern.

„Alle diese großen, ja ungeheuren Erfordernisse ziehen sich unsichtbar, unbewußt durch alle Repräsentationen, von der höchsten bis zu der geringsten; und es kommt bloß darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewußtsein und Kenntnis, oder auch nur aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im Ganzen oder in den Teilen ihre Bühne gegen den Willen des Publikums absichtlich heben, oder hingegen durch Unkunde zufällig sinken lassen."

„Daß ich immerfort, besonders durch Schillers Einwirkung unsere Bühne im Ganzen und in den Teilen, nach Kräften, Verhältnissen und Möglichkeiten zu heben gesucht hatte, davon war das Resultat, daß sie seit mehreren Jahren für eine der vorzüglichsten Deutschlands geachtet wurde."

„Und darin bestände eigentlich alle wahre Theaterkritik, daß man das Steigen und Sinken einer Bühne im Ganzen und Einzelnen beachtete, wozu freilich eine große Übersicht aller Erfordernisse gehört, die sich selten findet und bei der Mannigfaltigkeit der Einwirkungen und Veränderungen, die das empirische Theater erleidet, für den Augenblick, der immer bestochen ist, für die Vergangenheit, deren Eindruck sich abstumpft, fast unmöglich wird."

Statt dieser unbestimmt gehaltenen großen Worte wäre eine einfach sachliche Darlegung der Prinzipien und Maximen, nach denen Goethe im Verein mit Schiller das Theater leitete, ungleich wichtiger und für diese Rückschau sehr bedeutsam gewesen. Schiller hätte bei solchem Anlaß nach seiner Art deutlich-geistreiche Rechenschaft gegeben; aber Goethe fühlte sich zu vornehm für eigentliche Rechenschaftslegung, und begnügte sich damit, vom Lehnsessel aus, ohne sich zu erheben, den Lesern mit weitdeutig allgemeinen Redewendungen zu imponieren.

Verhältnis der romantischen Schule zum Theater.

1. Gegensatz zu dem früheren Zustand. — Der verdeutschte Shakespeare A. W. Schlegels.*)

Die romantische Schule machte den Abstand zwischen dem literarischen Geschmack und dem durchschnittlichen Geschmack des Publikums noch weit größer, als er unter der Bühnenherrschaft Goethes und Schillers war: der immer noch übersteigliche Graben von Weimar wurde zur förmlichen Kluft. Dort schlug man noch Brücken, welche die Intentionen der Dichtung mit den Neigungen der Menge in schicklicher Weise vermitteln sollten; die Poesie der Romantiker hauste in einem verzauberten Turm, und zu diesem führte nur eine Zauberbrücke, die hinter dem Hinüberwandelnden wieder verschwand, gleich der wundersamen Brücke von Mantible in dem Calderonschen Märchenstück. „Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeigen, als indem man es nicht als Pöbel behandelt," d. h. indem man ihm die Empfänglichkeit für eine gebildetere Geschmacksrichtung zutraut, oder es nach dieser Richtung zu lenken und zu überreden sucht: so meinte noch Goethe, wie früher darauf hingewiesen wurde, in seinen dramaturgischen Bemerkungen. Aber die Romantiker trugen die Verachtung des Publikums geradenwegs zur Schau — und so

*) „Die Presse". Feuilleton vom 27. Juni 1883.

klug ist schließlich auch der Philister, daß er sich dies nicht gefallen läßt. Je geistreicher und überlegener die „romantische Ironie“ wurde, desto mehr machte das Publikum Strike gegenüber der Literatur. Als Phantasus auf dem Parnaß herrschte, wurde es dort recht einsam. Wir haben unseren Kotzebue! schallte es aus dem Parterre herauf. Und dann um etwas später: jetzt haben wir dazu noch unseren Raupach! Gott befohlen ... Die distinguierte Bildungsgemeinde gruppierte sich zuletzt um den Teetisch; dort erzählte man sich gegenseitig zum höheren Kult der Kindlichkeit Märchen, wie „Gockel, Hinkel, Gockeleia“, „Der gestiefelte Kater“, „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens“; man folgte mit höchstem Interesse dem Tieckschen Prinzen Zerbino auf der „Reise nach dem guten Geschmack“ und ähnlichen Offenbarungen. Niemals sonst war die Literatur so auf sich selbst zurückbezogen, so stockliterarisch, so in ihr eigenes Fadengespinst eingesponnen, wie dazumal.

Da war denn scheinbar für die Dramatik nicht viel zu erwarten — und trotzdem waren die Romantiker mit Vorliebe Dramaturgen, sei es auch ohne Einfluß und lebendige Wirkung. Ludwig Tieck z. B. nahm ältere Dramen vor, doch weder im bühnenpraktischen Sinne Schröders, noch in der literarisch-erziehlichen Bühnentendenz Goethes und Schillers; er war nur darauf bedacht, dieselben aus dem Gesichtspunkt des Raritätenreizes für Gebildete zurechtzustellen, als bloße Schattenspiele für eine postulierte, nicht für die wirkliche Bühne. So bearbeitete er das Lustspiel „Volpone“ von Ben Jonson, und brachte, im „Altenglischen Theater“ (1811) und in „Shakespeares Vorschule“ (1823—29) literarisch-gläubig, ohne nähere Prüfung apokryphe Shakespeare-Reliquien zu Tage neben Stücken von R. Green, Thom. Heywood und Ph. Massinger — alles zunächst mit ausgesprochener Rücksicht auf das seltsam Eigenartige. —

Soviel über die literarische Hauptbeziehung der Romantiker zur Dramatik. Es ist nicht unsere Aufgabe, an dieser Stelle auch den phantastischen Irrfahrten und Abenteurerwegen nachzugehen, auf denen besonders Fr. L. Zacharias Werner (geb. 1768, gest. 1823) und nebenher auch Klemens Brentano (geb. 1778, gest. 1884) an das Theater heranzukommen suchten. Diese Betrachtung würde abseits führen und ein eigenes Kapitel für sich in Anspruch nehmen.

Eine glänzende Ausnahmsleistung gegenüber den liebhaberischen Velleitäten des romantischen Programms — obgleich nicht ohne jeden Zusammenhang mit denselben — war die Feststellung des Shakespeare-Textes für das deutsche Theater durch das große Übersetzungs-Meisterstück August Wilhelm Schlegels. Dieser war unbedingt der Besonnenste unter den Romantikern, immer mit klaren Literaturzielen vor dem Auge; unter den irrenden Rittern der ganzen Schule, von denen sein Bruder Friedrich und etwa Klemens v. Brentano wohl die irrendsten waren, saß er weitaus am sichersten im Sattel. Ihm danken wir denn unseren deutschen Shakespeare, dies will sagen: dessen vollgiltige Einführung in den nationalen Besitzstand unserer Bühne; er hat sein musterhaft verdeutschtes Englisch auf die deutsche Schauspielerzunge gelegt, als ob es seit jeher darauf gehört hätte. Was Schlegel an starker poetischer Initiative für die eigenen Arbeiten fehlte, das kam ihm gerade für eine solche Aufgabe vermöge seiner hohen Aneignungskraft zu statten: er war von vornher im Besitz einer Form, die auf den bedeutenden Inhalt nur harrte, um ihn zu ergreifen, zu umspannen, und mit den feinsten Organen aufsaugender Empfänglichkeit festzuhalten. Shakespeare so völlig zu uns versetzt zu haben, indem er sich ganz in ihn versetzte — das ist sein Verdienst, seine Tat.

Der halbe Dichter wurde hier zum ganzen nachdichtenden Übersetzer. Im Unterschied von Schiller, der alles Fremde mit seinem Geist und seiner Sprache stempelte, war A. W. Schlegel des völligen Eingehens, der poetischen Seelenwanderung in die Dichterseelen anderer Nationen fähig, und vermochte es, ihnen abzufragen, wie sie etwa, wenn es hätte sein müssen, deutsch geredet und das Ihrige da ausgedrückt hätten. So war sein Verhältnis zu Shakespeare und annähernd auch zu Calderon; wie denn die wenigen Stücke, die er von Letzterem übertrug, den spanischen Gast auf dem deutschen Sprachboden doch noch besser einführen, als die immerhin sehr verdienstlichen Übersetzungen von Joh. Dietr. Gries.

Shakespeare spricht aber auf der deutschen Bühne vollends nur durch Schlegel zu uns. „Romeo und Julie", „Der Kaufmann von Venedig", dann auch „Richard III." sind erst durch ihn so recht allgemeines deutsches Bühnengut geworden; alle Romeos, Porzien, Shylocks, Richarde des deutschen Theaters sind an seinem Texte geschult; Hamlet insbesondere hat von dem deutschen Gemüt und Gedankenleben in dieser Verdolmetschung ausschließlich Besitz genommen, und kein Schauspieler könnte sich die Rolle nach einem anderen Wortlaute denken. Es ist fast töricht, hier um einiger äußerlichen Korrekturen willen eine Konkurrenz zu wagen, wie dies z. B. Bodenstedt in seiner lahmen Nachübersetzung von Hamlet und ebenso von Romeo und Julie getan hat. Schlegel ist uns für Shakespeare so kanonisch, wie Luther für die Bibel. Aber auch aus der Eastcheap-Schenke lockte der so verdeutschte Falstaff mit Prinz Heinz und den anderen Genossen die Darstellungslust mehr als je herbei; erst jetzt wurde der außerordentliche Rollenwert dieser Gestalten durch die Sprachlebendigkeit der Übertragung Schlegels den begabten Schauspielern völlig klar. Er wußte den Falstaff-

Ton ebenso richtig anzuschlagen, wie jenen von Hamlet, von Julius Cäsar und den Königen Alt-Englands. Es ist nur zu bedauern, daß nicht auch ein König Lear, ein Othello durch Schlegel auf der deutschen Bühne zu Worte kamen.*)

* * *

2. Immermanns Bühnenreform-Versuche.

Eine sehr anziehende, romantisch-dramaturgische Episode war zuvörderst der „Theaterverein" Karl Immermanns in Düsseldorf, wie wir von demselben teils durch seine eigenen Mitteilungen „Memorabilien" dritter Teil: „Düsseldorfer Anfänge, Maskengespräche"), teils durch den Bericht K. Schnaases das Nähere erfahren. Literatur und Kunst traten dort in ein freundnachbarliches Verhältnis. Wir stehen in den Dreißiger-Jahren. Die Düsseldorfer Schule hatte sich konstituiert: vor Kurzem war Wilhelm Schadow dahin gekommen, mit ihm Lessing, Hildebrandt, Bendemann, Sohn, Hübener, Schirmer und Andere folgten nach. Sie alle malten nach dem romantischen Programm darauf los, warum sollte man nicht auch in Bühnenromantik desgleichen versuchen? Immermann, jüngst in seiner amtlichen Stellung von Münster hieher versetzt, Landesgerichtsrat und Poet dazu, ver-

*) Aug. Wilhelm Schlegels Shakespeare-Übersetzung erschien, so weit sie in der Arbeit vorschritt, von 1797 bis 1810. (1. u. 2. Band: Romeo und Julie. Sommernachtstraum. Julius Cäsar. Was ihr wollt. — 3. Band. 1798. Sturm. Hamlet. — 4. Band. 1799. Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — 5. Band. 1799. König Johann. Richard II. — 6. Band. 1800. Heinrich IV. 1. und 2. Teil. — 7. u. 8. Band. 1801. Heinrich V. Heinrich VI. 1. Teil. Heinrich VI. 2. u. 3. Teil. — Erst 1810 folgte der 9. Band mit Richard III. nach.

suchte es kurzweg und resolut, die Düsseldorfer Winkelbühne zu poetisieren. Er stiftete mit mehreren Freunden einen Theaterverein. Er sollte das Organ der Gebildeten bei der Bühne sein, den Direktor und die Truppe in Schule und Regel nehmen. Schwierigkeiten aller Art stellten sich ein; „wir selbst" — gesteht Immermann — „begingen in dem neuen Geschäfte Fehler, ich nicht die kleinsten"; der Direktor der Truppe, nach außen höflich-willfährig, hegte im Herzen „den innigsten Abscheu gegen so aufdringliche Veredlungsversuche — aber: ich ließ mich schließlich durch nichts abschrecken".

Das grundlegende Prinzip war dies: „Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte, deßhalb kann die Reproduktion desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber nur eine sehr beschränkte Anwendung finden. Das Überwuchern jenes falschen Prinzips hat die Verwilderung der Bühne herbeigeführt." — Immermann kam da ganz einfach in Düsseldorf auf eine schwächere, aber sehr wohlgemeinte Kopie von Weimar zurück. „Es ist denn hier klar geworden, daß mit mittelmäßigen Subjekten, die einem Haupte folgen, sich korrekte Darstellungen liefern lassen, die den wahren Kunstfreund zu erfreuen im Stande sind, während wir anderer Orten das Gedicht durch große Talente zerfleischen sehen." „Nach dieser Intention", berichtet er weiter, „entstanden in zwei Wintern die Vorstellungen, welche wir Subskriptions-Vorstellungen nannten. Das Publikum nannte sie Mustervorstellungen, und die Schauspieler hießen sie Kunstvorstellungen, wodurch sie vielleicht andeuteten, daß in den anderen die liebe Natur walte." Es waren folgende: „Emilia Galotti", „Stille Wasser sind tief", „Der standhafte Prinz" von Calderon,

„Der Prinz von Homburg", „Egmont", „Nathan der Weise", „Die Braut von Messina", und von Immermann selbst: „Andreas Hofer." Diese Aufführungen fielen in die Winter von 1832 und 1833. Seydelmann nahm an „Nathan" Teil, Üchtritz studierte „Stille Wasser sind tief" ein, Felix Mendelssohn besorgte die beiden Opern, die ins Programm der Mustervorstellungen gezogen wurden: „Der Wasserträger" und „Don Juan."

Nach und nach wuchs sich das liebhaberische Verhältnis Immermanns zu der Bühne zu einer regulären Theaterleitung heraus. Er gibt darüber schon im zweiten Teil der „Memorabilien" nähere Rechenschaft. („Tagebuch: September 1836 bis Februar 1837.") Zur Feier der Anwesenheit des Kronprinzen von Preußen wurde einmal nach einem Festspiel der „Richter von Zalamea" gegeben. „Das Stück rollte rasch, glatt, präzis, wie von der Walze ab. Ich hatte am Schluß der doch komplizierten Vorstellung die Genugtuung, daß sich mit einer Bühne, die einmal im Gange ist, auch unter den schwierigsten Umständen das Möglichste leisten läßt." Hinter dem spanischen Theater war Immermann gar eifrig her. Am 21. November 1836 wurde wieder „schweres theatralisches Geschütz" angefahren: „Der wundertätige Magus" von Calderon. Die Inszenierung ging stark ins Ausstattungsstück hinüber, besonders im Schlußtableau. Immermann gibt sich auch keineswegs der Täuschung hin, daß „das stürmische Entzücken, welches das Haus erschütterte", der Dichtung und seinen eigenen höheren Intentionen gegolten habe. „Der allgemeine Beifall war mir zwar auf so viele Mühe recht angenehm, dagegen aber konnte ich der Ansicht derer, welche aus diesem Faktum mir den poetischen Sinn der Düsseldorfer deduzieren wollten, nicht beitreten, denn nicht die Poesie hatte die große Wirkung hervor-

gebracht, sondern der Schiffbruch, der fliegende Teufel, der wandernde Berg, die Engel im bengalischen Feuer, kurz alle hors d'oeuvres, die ich anzubringen gewußt hatte."

Zwischendurch gab man den „Kaufmann von Venedig" und „Othello"; dann versuchte es Immermann weiter mit der Bearbeitung der auch von Goethe angepriesenen „Tochter der Luft" von Calderon in zwei Teilen. Er gedenkt des Verdienstes von Raupach, die „reale Bühne" zuerst auf dieses große, dramatische Gedicht aufmerksam gemacht zu haben. Da sich ihm aber bald die Überzeugung aufdrängte, daß beide Teile nacheinander schwerlich in der Aufführung zu bewältigen seien, entschied er sich zuletzt nur für den zweiten Teil des Calderonschen Doppelstücks, dem er ein Vorspiel voranstellte.

Mitten zwischen diesen vornehm-dramaturgischen Experimenten ging auch die liebe theatralische Alltäglichkeit mit einher. Ganz interessant ist es, Wien in Düsseldorf gastieren zu sehen. Gleich nach dem wundertätigen Magus stellte sich die Nestroysche Novität ein: „Zu ebener Erde und im ersten Stock." Immermann bemerkt dazu: „Diese Wiener Bluetten versteigen sich niemals höher als bis zur Erwägung, was für eine schöne Sache das Geld sei. Die Armen werden plötzlich reich, und will der Dichter rechten Luxus in der Poesie treiben, so läßt er einen Reichen daneben ebenso plötzlich arm werden. So bringt denn auch Nestroy nach und nach die Armen hinauf und die Reichen hinunter." — Bauernfeld hatte auf Immermanns Begehren sein reizendes Lustspiel „Bürgerlich und Romantisch" eingesendet und fand damit in Düsseldorf großen Beifall; dann spielte auch der Wiener Strauß, der „Walzerstrauß", im dortigen Theater. Die Präzision, mit der er sein Orchester zusammenhielt, erregte den Neid Immermanns. „Während dieser Walzer dachte ich beständig:

jedes Schauspiel würde hier so gehen, wie diese Straußschen Walzer, wenn Du die Mittel in Händen hättest, Jeden zu zwingen, daß er genau das täte, was Du haben willst."

Am 1. April 1837 schloß Immermann, wie er es selbst so sagt, seine Bühne als „ein bankerotter Impresario". Er kehrte wieder zu seinem Amte und zur Literatur zurück. K. Goedecke (Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, dritter Teil, S. 302) bemerkt über dieses Unternehmen ganz richtig: „So lobenswert der Versuch war, eine ideale Bühne zu schaffen, so mißlich mußte derselbe beim ersten Blicke sich zeigen. Da Theater in großen Städten, die sich den Forderungen des großen Publikums fügen, nicht ohne bedeutende Zuschüsse existieren konnten, war eine kleine Bühne in einer kleinen Stadt ohne solche Zuschüsse noch weniger im Stande, eine vom Geschmacke des Publikums unabhängige, ja demselben entgegengesetzte Richtung zu verfolgen. Er war nur eine Variierung des so lange mit so geringem Glück festgehaltenen Themas, sich, ohne die erforderlichen Mittel zum Gelingen, außerhalb der realen Verhältnisse eine Stellung gewinnen zu wollen, um jene von dieser aus zu reformieren."

* * *

3. Ludwig Tieck in Berlin.

Seine Inszenierungen daselbst.*)

Wenn ich soeben schon Immermanns Verhältnis zum Theater besprach, so war dies eigentlich ein Vorgriff in die Epigonenzeit. Gleichwohl dürfen wir, ohne gegen die literarische Chronologie zu verstoßen, erst jetzt auf den älteren **Ludwig Tieck** zurückkommen, da dieser nach seiner

*) „Die Presse". Feuilleton vom 22. Juni 1881.

Berufung nach Berlin (1841) durch König Friedrich Wilhelm IV. erst dazu gelangte, seine dramaturgischen Träume einer teilweisen Verwirklichung auf der Bühne entgegenzuführen. Es geschah dies mit der Inszeniernng der „Antigone“ in jenem Jahre, und zwei Jahre darauf mit der von Shakespeares „Sommernachtstraum.“

Für Tieck wurde denn in Alterstagen Potsdam und Berlin — unter dem Szepter des romantischen Königs Friedrich Wilhelm — gleichsam sein „Wahnfried“, wo sein Wähnen vom idealen Theater einigen Frieden fand. Merkwürdig genug warf sich der Romantiker zunächst mit vollem Eifer auf ein antikes Problem, die „Antigone“ (zuerst im Oktober 1841 gelegentlich des Herbstmanövers bei Potsdam auf dem Theater in „Neuen Palais“ vor eingeladenen Zuschauern gegeben, dann weiterhin im Berliner Hofschauspielhause seit April 1842). Das Interesse Tiecks war vornehmlich darauf gestellt, das Abbild der griechischen Bühne mit Orchestra, Logeion, Paraskenien und Skene auf dem modernen Theater wieder herzustellen. Die Theater-Archäologie bekam durch diese Intention direkte Anregung: Baurat Strack in Berlin schrieb aus diesem Anlaß seine treffliche Monographie über das griechische und römische Theater bezüglich seiner baulichen Anlage. Ein alter Praktiker, sonst ganz auf dem Boden der Bühnen-Empirie stehend — Eduard Devrient — spricht sich sehr günstig über das Tiecksche Experiment aus (Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 5. Band S. 156 f.).

„Die Aufführung der Antigone hatte den unermeßlichen Vorteil daß sie, inmitten der frivolen Theaterstücke, ein Werk von religiösem Eindruck aufstellte . . . und an Ursprung und eigenste Bedeutung der dramatischen Kunst nachdrücklich mahnte. Sie bot der Schauspielkunst eine neue rednerische Übung am Trimeter und lehrte Gleichmaß und Adel antiker Darstellung in Geist und Form eindringlicher, als alle bisherigen dichterischen Nachahmungen des Griechentums. Die

antike Tragödie war mit dieser Aufführung aus dem engen Kreise des Bücherstudiums auf den frei zugänglichen Boden der lebendigen Kunstanschauung versetzt. Wichtig war es auch, daß durch die Vorführung des antiken Chors auf dem ihm in der attischen Bühneneinrichtung zustehenden Raum der Orchestra seine Natur und seine Stellung zu der Tragödie überhaupt auf einmal so überzeugend klar wurde, wie keine gelehrte Abhandlung bis dahin sie dargetan; man empfand: daß die Tragödie durch den Chor und für ihn da sei. Die außerordentlichen Vorzüge, welche die alten Bühnen in der mannigfachen Verwendung des erhöhten Bodens und der Stufen den Bewegungen und Stellungen der Darsteller darboten, leuchteten schnell ein und äußerten sofort vielfachen Einfluß selbst auf die modernen Szenierungen."

Einem Erzromantiker also, und zwar dem bedeutendsten Poeten dieser Schule, dem Dichter der Genoveva, des Fortunat und der Phantasus-Novellen, haben wir durch eine merkwürdige theatralische Fügung die Erneuerung des antiken Kothurns für die moderne Bühne zu danken. Wenn in dem hellenischgesinnten Weimar die Aufführung des Jon von A. W. Schlegel den Zweck „einer Annäherung an das griechische Trauerspiel" mittelbar erfüllen sollte, mit Benützung dessen, was die Schauspieler durch die Aufführung von Voltaireschen Tragödien „für ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraumes" gelernt hatten: so hielt Sophokles, der fremde athenische Gast, in eigener poetischer Person im Jahre 1841 zu Potsdam und hierauf in Berlin seinen Einzug, mit völlig intaktem, durchaus wortgetreuem Text — und in Schinkels schönem antikisierenden Schauspielhaus sang der Chor die Parodos von der „siebentorigen Thebe." Weitere Versuche mit der antiken Tragödie folgten dann in Berlin selbst und in München. Darüber hätte man aber bald ins Klare kommen sollen, daß die auf dem modernen Theater nachgekünstelte attische Bühne nur ein Illusionsbild, der Chor mit der Oratorienmusik Mendelssohns sogar etwas von dem antiken Chor Grundverschiedenes

sei: trotz allem philologisch-archäologischen Beirat war das theatralische Athen in Berlin, das Dionysos-Theater auf dem Gendarmenplatz unmöglich wieder herzustellen. — In Weimar trieb man seinerzeit die Spielerei mit der antiken Komödienmaske, in Berlin warf sich der gelehrte Spieltrieb wieder auf eine andere Seite: aber Spiel bleibt Spiel, ob mit oder ohne Gelehrsamkeit.

Wenn auch übrigens Tieck allen Ernstes sich bemühte, mit seiner Inszenesetzung der „Antigone" die Antike auf der Bühne zu rekonstruieren, so zeigte er sich in der Tendenz dieses Strebens doch wieder ganz als jener Romantiker, der er von Haus aus war. Es ist dies eben ein echt romantischer Zug, an der Kunst früherer Zeiten das Gewesene und Vergangene ihrer damaligen äußeren Formen künstlich zu erneuern und wieder herzustellen, statt sich an dem unsterblich fortwirkenden Inhalt mit voller Zuversicht zu erfreuen, der auch unter veränderten Formen und Zeitbedingungen sich immer neu bewährt. Mit Shakespeare hielt es ja Tieck auch nicht anders; ihm lag weit mehr daran, seine Bühne vom Blackfriars- und Globustheater möglichst treu zu rekonstruieren, als dessen mächtige Dramen als solche dem modernen Repertoire zu sichern. Und bekanntlich befindet sich Shakespeares dramatischer Genius auch bei der modernen Inszenierung ganz wohl.

Und wie stellte man denn das antike Theater in Potsdam und Berlin wieder auf?

Um die Konstruktion desselben irgendwie annähernd zu reproduzieren, wurde die Orchestra für den Chor im Halbrund ins Parterre des modernen Theaters hineingebaut. In der Mitte erhob sich dann der Altar auf Stufen; dahinter führte eine Doppeltreppe zu der erhöhten Bühne, dem Logeion hinan. Rechts und links schlossen sich als Paraskenien die Säulenhallen des Palasthofes an; die Skene

war die Front des Herrscherhauses selbst, mit der „königlichen Tür" in der Mitte und den beiden Seitentüren.

Nun fragt es sich schließlich: was war mit dieser szenischen Künstelei für die Wiederbelebung der Antike gewonnen? Das Bühnengerüst hätte man hier aufgestellt, aber auch immer nach fraglichen archäologischen Annahmen: den Reigenplatz für den Chor unten, doch ohne Chorreigen, die erhöhte Sprechbühne oben auf dem gewohnten Proszenium für die Schauspieler — beides aber in einer kleinlichen Miniaturausgabe. Eine versuchte Kopie des weiträumigen antiken Theaters, auf dem noch mehr verengten modernen Theater! Wo bleibt jedoch das eigentlich Vorzustellende, das Totalbild einer antiken Aufführung selbst? Welche archäologische Geisterbeschwörung ruft uns wieder den deutlichen Eindruck der Chor-Orchestik mit ihrer musikalischen Begleitung hervor? Was versinnlicht uns die unserem modernen Begriff von Schauspielkunst ganz heterogene Spielweise der antiken Darsteller, die mit hohem Kothurn und über das Gesichtsmaß verlängerter tragischer Maske in langwallendem, bacchischem Festkostüme wie staunenerregende Gestalten aus einer fremden Welt erschienen, so daß hinter dieser ideal-chargierten Vermummung alles Persönliche von dem Schauspieler verschwand? Es gehört sicherlich die stärkste antiquarische Sehnsucht dazu, um sich dies alles zurückzuwünschen. Sogar dem späteren Geschmack des Altertums, da dieses schon an sich irre zu werden begann, erschien der mit den dionysischen Kultustraditionen zusammenhängende tragische Pomp befremdlich; für Lucians ernüchterten Blick (de saltat. c. 27) war der maskierte Mime in vollem Kostüm bereits ein groteskes und ungeheuerliches Wesen.

Was ist also das Fazit jener ganzen Theater-Altertümelei? Auf dem Logeion oder Proskenion agiert doch

der moderne Schauspieler, der sich als solcher nicht verstellen kann; er gibt seine sophokleische Rolle eben nach seiner Spielweise und Redetechnik, in die er sich bei dem neuklassischen höheren Drama, besonders bei Goethe und Schiller, eingeschult hat. Mehr kann man von ihm nicht verlangen, als eine gewisse Stilisierung in Haltung und Vortrag; den Mitteln der modernen Darstellungskunst wird er nie und nimmer entsagen können. Und aus der Orchestra — was tönt uns da entgegen? Nicht die Parodos und die Stasimen des antiken Chors, sondern unser eigenster, wohlvertrauter Chorgesang, besorgt von dem Komponisten der Musik zum „Sommernachtstraum" und der beiden Oratorien „Elias" und „Paulus", dem feinsinnigen und edelgestimmten Mendelssohn. Ein ganzer Strom weicher, im besseren Sinne sentimentaler Empfindung ergießt sich hier durch den „Lusthain der wagenberühmten Thebe"; die antike Heroine findet da ein ganz modernes, von wohlgeschulten Sängern ausgedrücktes Mitgefühl. Mit Ausnahme der Leistung der Theaterarbeiter — es ist dies das Gerüste selbst — war und ist also auf dieser antikisierenden Bühne wenig Antikes zu sehen, außer demjenigen, was die freie, moderne Nachempfindung des antiken Geistes hinzubringt.

Und diesen wertvollsten Gewinn des Eindruckes können wir auch ohne jenes Theaterzimmerwerk haben. Trotz meiner Begeisterung für das griechische Altertum möchte ich durchaus nicht darauf bestehen, daß die archäologische Spielschachtel immer wieder bei der Aufführung einer antiken Tragödie ausgepackt werde. Dieses dürftige, gelehrte Nachbauen macht uns erst recht den Abstand des mühsamen Surrogats gegenüber der einfach grandiosen Erscheinung der antiken Theater fühlbar. Es waren dies landschaftliche Architekturen von der erdenklich mächtigsten Wirkung. An die Böschung eines Abhanges lehnten sich im Halbkreis die

steinernen Sitzreihen; umschlossen von denselben, im Parterre des Auditoriums, umwandelte der Chor den Altar. Der „ideale Zuschauer" der Handlung — eben der Chorus — der dem Publikum vorempfinden, den ersten Widerhall der tragischen Aktion aufnehmen und in seinen mächtig nachbebenden Strophen ausdrücken sollte, er befand sich in der Tiefe des Zuschauerraums selbst. Davor — als erhöhter Abschnitt des Theaterhalbrunds — die Bühne mit dem architektonisch ausgeführten Hintergrund der Skene. Von den höheren Sitzreihen hatte man den Ausblick auf die Heiligtümer der Stadt, auf das Plateau der Volksversammlung, auf alle religiös und politisch geweihten Stätten, wo auch wieder mit pathetischer Erregung agiert wurde und die Dramen der Wirklichkeit sich abspielten. Den Prospekt über die Skene hinaus, die lebendige Dekoration des ferneren Hintergrundes besorgte die Natur selbst mit ihren grandiosen Vegetationsgruppen; in der Ferne blaute, von Lichtern überblitzt, das Meer. Aber das Auge haftete während der Aufführung auf den Gestalten der Mimen, der „tonreichen" Redner, die sich auf der breitgestreckten Bühne von geringer Tiefe mit ihren plastischen Stellungen und Geberden etwa so von der Skenenwand abheben mochten, wie die Giebelgruppen eines Tempels von dem Hintergrund des Tympanons . . .

Dies alles können wir uns nur imaginieren — es bleibt für uns lediglich ein Phantasiebild. Wir brauchen aber in der Tat den alten Sophokles nicht in seinem Athen aufzusuchen, er kommt schon selbst, wenn wir ihn rufen. So trat denn auch sein Genius, echt und recht, in die Mitte unserer Burgschauspieler, und inspirierte sie zu ihren besten Leistungen, als er wieder einmal stark und mit Überzeugung aufgerufen wurde. Es geschah dies, wie früher eingehend in diesen Blättern davon die Rede war, mit gutem Erfolg unter der

Direktion Welbrandts, der von der ganz richtigen Ansicht ausging, daß sich einige der Sophokleischen Stücke „ohne allzugroße Gewalttaten“ für das neue Theater der Gegenwart herrichten lassen, „nicht mit dem Schein, das antike Theater wieder herzustellen, sondern unter den Bedingungen unserer eigenen Bühne und mit ihren eigenen Mitteln“.

*

Es sei mir hier eine Abschweifung gestattet, die uns um volle vierzig Jahre später von Berlin nach Wien führt. Nachdem Laube schon im Herbst 1875 für sein Stadttheater eine Einrichtung der Antigone seines Stils — der eigentlich keiner war — mit „Fixigkeit“ fertig gebracht hatte (ich verweise auf die „dramaturgischen Fragmente“ eingangs dieses Buches, S. 3—14), entschloß die Burgtheater-Direktion sich erst nach sechs Jahren dazu, denselben Versuch auf der geräumigeren Bühne des Opernhauses im Juni 1881 zu wiederholen. Laube — selbst als alter Herr noch immer keck-burschikos in seinen artistischen Äußerungen — bezeichnete die Tragödie des Dionysos-Theaters in Athen als „antike Oper“: nun führte man in der Tat die Antigone, wenn auch mit Burgtheaterkräften, gleich einer Oper auf. Man übertrug die antike Tragödie (allerdings in einer mit Geschmack besorgten Inszenierung) völlig in die Szenenwelt der modernsten Schaulust, man versetzte sie in eine Opernlandschaft mit märchenhaften Dekorations- und Beleuchtungseffekten. Das andere Extrem gegenüber der Berliner Altertümelei!

Die uns wohlvertraute, einheitliche, nicht zwischen Logeion- und Pseudo-Orchestra geteilte Bühne — immerhin! Aber die Entfernung jedes stilistischen Rahmens, die völlige Entfesselung des pittoresken Elementes und der sinnlich opernhaften Romantik der Szenerie, das ist wieder auf der an-

deren Seite zu viel. Rechts in der weiten Landschaft stand der Palast des Herrschers, mit der Freitreppe gegen die Mitte der Bühne; vorn der Altar; ganz im Hintergrund das Stadtbild. Für die Entwicklung der malerischen Bewegung der Auftretenden diente der Abstieg vom Palasttor zum Altar; letzterer war der eigentliche Gruppierungsmittelpunkt, die Hauptstation für die Pose. Der Chor wurde in dem diffusen Bühnenbild fast nur zur Staffage, obgleich er sich andererseits als richtiger Opernchor vordrängte. Viel Unruhe und Bewegung gab es in der oberen Region. Der „Strahl des Helios", den das Einzugslied des Chors begrüßt, bedarf nicht des opernhaften Sonnenaufgangs und ebensowenig die Annäherung der Katastrophe der Verfinsterung des Himmels und des aufzuckenden Gewitters. Während der letzten Chorgesänge im „Oedipus in Kolonos" sind die Donnerschläge obligatorisch und gehören zur dramatischen Wirkung; hier sind sie nur eine freiwillige Fleißarbeit der Inszenierung.

Frau Wolter entwickelte in der Antigone ihre stärksten künstlerischen Eingebungen. Daß bei einer griechischen Heldin die Stellung und Bewegung eben so wichtig ist, wie der getragene Vortrag des Wortes, daß die Rhythmik der Gewandung auch da mitredet, hat sie vollauf verstanden. Ihre tragische Sprache bewegte sich wohl weniger im Takt des Trimeters nach Donners Übersetzung, sondern wich in ihre eigenen zuweilen ganz realistisch packenden Akzente aus. Jedenfalls gehörte ihre erste, gewaltige Szene mit Kreon und die Schlußszene mit dem Chor zu dem Bedeutendsten, was man auf der modernen Bühne sehen konnte.

Herr Hallenstein hat nicht leicht eine tragische Gestalt so kongruent wiedergegeben wie den Kreon. Eine gewisse herbe Sprödigkeit, die manchmal seiner Darstellungsweise anhing, stimmte hier trefflich mit der Aufgabe zusammen.

*

Das zweite Inszenierungs-Unternehmen Tiecks in Berlin war die Aufführung des „Sommernachtstraumes“ zwei Jahre nach der „Antigone“ (1843). Sein Bemühen ging auch hier dahin, „eine Vorstellung genau wie zu Shakespeares Zeit zu erneuern“, d. i. wie er sich das Bild derselben kombiniert hatte. Ed. Devrient berichtet darüber weiter: „Daß er die im sechzehnten Jahrhundert noch gebräuchliche Mysterienbühne (?) benützte*), war gewiß zu loben; ihre Freitreppen und erhöhten Räume waren ja so sehr geeignet, der sichtbaren Handlung mannigfaltige Bewegung zu geben; aber Tieck engte die Szenierung unnatürlich und unbehilflich ein, nur um überall jene Emporbühne anzuwenden ... Auffallend war es auch, daß er auf die von ihm so scharf verspottete „gelehrte Schneiderkunst“ selbst in der Szenierung des „Sommernachtstraums“ verfiel. Um das Publikum zu belehren, daß zu Shakespeares Zeit ein eigentliches Theaterkostüm in unserem Sinne noch nicht existierte und man sich wesentlich mit der Tracht der Zeit begnügt habe, mußten Theseus und die Amazonenkönigin und Alle, die man „am athenischen Gewand leicht erkenne“, in der zur Zeit des Dichters herrschenden spanischen Modetracht erscheinen. Doch Tieck dachte, noch weiter zu gehen. Er wollte sein Publikum in die Kostüm-Unkenntnis der Shakespeare-Zeit so recht zurückversetzen und meinte ein umso vertraulicheres Verständnis der athenischen Handwerker herbeizuführen, wenn er sie in der Kleidung der heutigen Handwerker, in leinenen langen Beinkleidern, bunten Westen und langen Oberröcken, erschei-

*) Diese Bezeichnung ist ungenau. Die Bühne des Blackfriars- und Globustheaters — mit dem in die Mitte vorspringenden Gerüste der Hinterbühne und dem oberen Galeriestockwerk darauf — war doch etwas Anderes, als die frühere, noch umständlicher und naiver aufgezimmerte Mysterienbühne.

nen ließe.“ Der Regisseur Stavinski, wie Devrient versichert, hatte Mühe, Tieck von diesem Vorhaben abzubringen. „Dagegen mußte er die Inkonsequenz zulassen, daß die Handwerker, die nun in altenglischer Bürgertracht erschienen, bei ihrer Komödie von Pyramus und Thisbe griechisches Kostüm trugen. Also zeigten diese athenischen Handwerker, welche allen Attizismus verleugnen sollten, in ihrer Rüpelkomödie: daß sie recht gut wußten, wie sie selbst eigentlich gekleidet sein sollten.“

Mendelssohn, im Grunde auch ein Tonromantiker — aber von musikalisch disziplinierter, behutsam reinlicher Form — wurde mit den Elfen, den Rüpeln und der Hochzeitsfeier im „Sommernachtstraum“ ganz anders fertig, als mit den schicksalsschweren Betrachtungen, dem heidnischen Oratorientext des Antigonechors. Tieck selbst aber inszenierte in beiden Fällen nach gleichartigen theatergeschichtlichen Prinzipien. Die Art, wie man in unseren Tagen in Meiningen die mise en scène betreibt, hat auch den historisierenden Zug, aber doch in wesentlich anderem Sinn. Während Tieck die alte Theaterform als solche gegenwärtig machen, es dem Publikum verdeutlichen wollte, auf welcher Szene und in welcher Art man jene dramatischen Dichtungen zur Zeit, als sie entstanden, vorgeführt und gespielt habe: so ist es den Meiningern immer nur daran gelegen, das in dem Stücke bezeichnete Zeitalter, mag es von dem Dichter selbst mit charakteristischem Kolorit geschildert sein oder auch nicht, mit liebhaberischer Sorgfalt so getreu als möglich in der Bühnenschau zu versinnlichen und zu illustrieren. In Meiningen inszeniert man streng nach der Jahreszahl — man treibt dort theatralisch angewandte Kostümkunde. Wenn schon einmal davon die Rede ist, die relative Berechtigung artistischer Grillen und Liebhabereien gegen einander abzuschätzen, so wäre ich sehr geneigt

die literarische Kaprice Tiecks doch höher zu stellen, als die Meiningersche Liebhaberei. Es ist immer noch interessanter, die Zeit des Dichters im Bühnenbilde kennen zu lernen, als jene Zeit, die oft nur zufällig, mit gar keiner schärfer betonten Absicht den dramatischen Sujets zugrunde liegt.

* * *

Da es von vornher meine Absicht war, nur historisch vorzugehen, kann ich meine Rückschau der Bühnenbearbeitungen hier füglich abschließen. Die modernen szenischen Experimente, die bald da, bald dort auftauchen, gehören in eine besondere Reihe der Betrachtung. Ich hoffe, an einem anderen Ort auf dieses zu manchem Widerspruch herausfordernde Thema, welches mich früher schon vielfach journalistisch beschäftigt hat, noch zurück zu kommen.

Diese Blätter wollte ich aber nicht ohne ein bescheidenes Weihegedenken an einzelne Persönlichkeiten von Bedeutung ins Leere hinauslaufen lassen. Drei davon standen zu unserer Heimat in unmittelbarer Beziehung; möge darum der Leser den Widmungstafeln am Rande des Buches, ehe er es beiseite stellt, noch einen freundlichen Blick gewähren.

Gedenkblätter.

(Als Anhang.)

Friedrich Th. Vischer als Essayist.

„Altes und Neues". Von Friedrich Theodor Vischer. Neue Folge. Herausgegeben von Dr. Robert Vischer, Stuttgart. Verlag von Adolph Bonz u. Comp. 1889.*)

Es war wohlverstandene Pietät von Seite des Sohnes, daß er den unvergeßlichen Vater, dem wir so viel der gehaltvollen Lehre und Anregung verdanken, bald nach seinem Hinscheiden wieder zu uns reden ließ. Um das Grab eines bedeutenden Mannes beben und schwingen Geisterlaute in der Luft: man soll sie beizeiten auffangen, ehe sie ins Unbestimmte zerrinnen und das Grab stumm wird. Diese Nachlese vereinigt wohl, mit Ausnahme der Aphorismen am Schlusse, zumeist schon Gedrucktes, das aber in verschiedenen Zeitschriften zerstreut lag; der früheste Essay: „Zum neueren Drama. Hebbel." (Jahrbücher der Gegenwart, Tübingen) erschien 1847, der späteste: „Das Symbol", datiert von 1887. Trotz des weitgespannten Zeitraumes von vierzig Jahren finden wir die hier mitgeteilten Aufsätze nahezu auf der gleichen Höhe der Gedankenreife. Da diese, von dem Sohne, Professor Robert Vischer, mit Umsicht und Geschmack zusammengestellte Reihe in ihrem Wesen manche Ähnlichkeit mit der von dem Vater selbst unter dem Titel: „Altes und Neues" im Jahre 1882 herausgegebenen Sammlung aufwies, so schien die

*) „Neue freie Presse". Feuilleton vom 8. und 9. August 1889.

Beibehaltung desselben Titels mit dem Zusatze: „Neue Folge“ gerechtfertigt.

Friedrich Theodor Vischers literarischer Weg ist ein völlig eigenartiger. Er beginnt mit der strengsten Abstraktion und gewinnt sich allmählig den Reichtum des Lebens und der Erscheinung. In seinen Werken zeigt sich dieser fortgesetzte Abstieg von der schwer zugänglichen spekulativen Höhe zu den grünenden, immer mehr bevölkerten Tälern und wohnlichen Niederungen, auf denen die Menschen sich freuen und plagen und soweit denken, als sie es verstehen. Auf welchen Pfaden er in die Eisregionen des einsamen Gedankens hinaufgekommen ist, war uns vor seinen autobiographischen Mitteilungen nicht bekannt; wir finden ihn gleich hoch oben, dort zeigt er sich uns zuerst. Wie er allmählig herabsteigt, wird seine charakteristische Gestalt, sein sprechendes Profil der Lesewelt unten deutlicher; und auch sein fester Gang, sein rüstiges Herabschreiten, gelegentlich ein humoristisches Schwenken des Bergstockes macht seine Gestalt immer interessanter, je näher talwärts sie in Sicht kommt. Im ersten Bande seines Hauptwerkes, der „Ästhetik“ (1846), umwandelt er noch die eisigen Schurfe und Gletscherränder der „Metaphysik des Schönen“, aber im zweiten Bande (1847—1848) begrüßen wir ihn bereits in der sonnigen, blühenden Welt des Naturschönen, inmitten von Licht, Farbe, elementarem Leben, den Pflanzenformen und aufsteigenden Organismen der Tierwelt, bis hinauf zum Menschen, dem physischen und dem sittlichen und der Galerie der großen Bilder der geschichtlichen Entwicklung. Und nun geht es auf immer gangbareren Pfaden weiter fort durch das innere, geistige Heiligtum der Phantasie und des Ideals in das Gestaltete und Gestaltenreiche — in die Kunstlehre (1851), die Durchforschung der einzelnen Kunstgebiete (1852 bis 1856) bis hinan zur Poesie (1857).

Vischer war eine geniale Denkernatur; wir betonen es, auch im philosophischen Geschäft stets eine Natur, die nie die Beziehungen zum Leben aus den Augen verlor und daher weit entfernt vom formalistischen Schuldenker des hergebrachten akademischen Schlages. Er dachte mit Temperament, wie kaum ein anderer Philosoph und Ästhetiker. Freilich von der Anstrengung des Denkprozesses, wo es auf einen wesentlichen Punkt ankommt, erspart er sich und den anderen nichts; hierin ist er mit Recht unerbittlich. Aber so wie er das entschiedenste Bestreben hat, den Gedanken zentral zu fassen, so drängt es ihn nicht minder, demselben eine anschauliche Peripherie zu geben. Beide Tendenzen begegnen sich schon in seiner „Ästhetik“ und man merkt wohl, wie er sich häufig Gewalt antut und seine Denkpflicht als eine Art strenger Askese übt. Obenan in dem Lehrtext seiner Paragraphe stellt er das abstrakte Präparat auf, und dann folgt in den geistvoll beredten Erläuterungen der konkrete Inhalt. Es ist so, als hätte er zuerst den Kern säuberlich herausgelöst, um nachträglich wieder das saftige, umhüllende Fruchtfleisch um ihn herum wachsen zu lassen. Und so bilden nicht minder die in den „Kritischen Gängen“ (1861—1873) aufgesammelten, gehaltreichen Studien und Abhandlungen im weiteren Umkreis eine erläuternde Ergänzung zur „Ästhetik“, diesem monumentalen Werke, in welchem sich der geistige Lebensinhalt Vischers wie in einem gewaltigen Terrassenbau auftürmt. Nun meldet sich aber noch in späten Jahren der scharfbeobachtende, lebenskundige Mann, der redlich mit dem Zeitalter, mit der Nation gedacht und empfunden hat, der auch in der Gesinnung mit sich gerungen und mit unverhohlener Ehrlichkeit, mit treublickendem Auge dies sagt; es meldet sich zu nicht geringer Überraschung auch der Darsteller und Erzähler mit den intimen Bekenntnissen seines Gradsinns,

Hartsinns und wohl auch Eigensinns; es meldet sich zum Schlusse sogar der lyrische Dichter. Womit man sonst in ganz jungen Jahren literarisch anfängt, damit schließt Vischer in ganz alten Tagen ab. Vor der Erledigung seiner großen, philosophisch-ästhetischen Lebensaufgabe hat er sich für dieses alles nicht die Zeit vergönnt; die Kundgebung seiner persönlichsten Eigenart sparte er sich für den Feierabend auf. Seiner Begeisterung sowie seinem ehrenwerten Ärger — beide quillen ja hart nebeneinander aus gleicher Tiefe — gab er ohne Rückhalt starke, weit vernehmliche Laute; und während er aus verstohlener Ecke die Leier hervorholte, „tät es zugleich hinter seinem Rucken mit Klappern und mit Schellen spucken". Es war ein wohlgeschulter, fast tiefsinnig scherzender Schalk, der hinter dem Denker aufsprang und jeder Schlag seiner Pritsche traf, wie er sollte. Nacheinander erschienen nun der in einem dritten Teil parodierte zweite Teil des „Faust" (1862), „Der deutsche Krieg. Aus dem Nachlaß des sel. Philipp Ulrich Schartenmayer" (1874); das prächtige humoristische Charakterbild „Auch Einer" (1879); die scharfe Invektive: „Mode und Cynismus" (vom selben Jahr) und zuletzt „Lyrische Gänge" (1882). So hatte denn Vischer als alter Herr noch so vieles zu sagen und sogar zu singen und gar manchen Lesern, die ihm auf den steileren philosophischen Pfaden nicht folgen konnten, wurde er jetzt erst eine vertraute, ja populäre Gestalt.

Ich habe etwas weit ausgeholt, um auf das uns vorliegende Buch zu kommen. Wir erfreuen uns Blatt um Blatt des zwanglosen Verkehrs mit einem sehr bedeutenden Manne, dem die doppelte Weihe der Denkkraft wie der Lebenskraft und Lebenserfahrung zu Teil geworden und der gleicherweise über die Würze geistreicher Mitteilung, den behaglichen und doch überlegenen Humor, nach Bedarf auch

über den satirisch verschärften Witz verfügt. Wir treten in vertraute Nähe zu seinen Gedankenprozessen, zu seinen Wahrnehmungen; zuweilen dünkt uns, er sähe uns forschend ins Auge, ob wir ihn richtig verstanden hätten. Als Denker von Beruf, als Mann von weiter Anschauung tritt er hart an unsere Meinung heran und läßt sie nicht in Ruhe, sofern sie nur einigermaßen schwankend und ungeprüft wäre; das fühlen wir, nehmen uns zusammen und erforschen daraufhin unser Gewissen. Und so wird uns dieses Buch ebenso eine geistige Stärkung wie ein anregungsreicher Genuß.

Es ist einerlei, wo wir an dasselbe rühren: überall schöpfen wir mit voller Hand. Zufällig öffnet es sich mir bei wiederholtem Aufschlagen an derselben Stelle; da beginnt ein flotter Reisebericht: „Durcheinander aus Oberitalien", der im April 1867 für die Allgemeine Zeitung geschrieben wurde. Über die Kunstsehnsucht des Gelehrten, über sein Hinausstreben aus dem philosophisch-literarischen Gedankenkreis in den heiteren Bereich sinnlicher und artistischer Anschauung finden wir bei Vischer an verschiedenen Orten interessante Bekenntnisse; er hatte auch seine eigene Reise-Philosophie, die in diesem, als Plauderei bezeichneten Aufsatze sich besonders anziehend ausspricht. Der Name Italien bringe einmal für den Nordländer eine gewisse Disposition zur Trunkenheit mit sich; sobald er die Feder eintunke, rechne er auf eine gutmütige Neigung des Lesers, sich mit dem Rausche anstecken zu lassen. Also dreist d'rauf los! wenn es auch nur ein geschriebenes Flanieren wird. . . Da muß man wohl sagen, Vischer flaniert gut und nicht eben ziellos und in seinem „Durcheinander" zeigt sich eine wohl abgewogene, geistige Ordnung. Doch unwillkürlich reizt es uns zugleich, ein wenig näher zu tasten und zu erfragen, wie sich ein Ästhetiker dieser Be-

deutung zu dem italienischen Reiseproblem und Reisegewinn überhaupt verhalten habe? Italien ist seit langher das Land der Probe und Prüfung, wo der nordische Fremdling sein Auge, sein sinnliches Beobachtungsvermögen erforschen lernt. Bildungsreisen möchte ich die italienischen Fahrten nicht gerne nennen, vielmehr sollte der gebildete Mensch, der sich selbst zur rechten Zeit da hinunter schickt, alles fertig Angebildete, in den abstrakten Wissensschatz Aufgenommene vergessen und Elementar-Unterricht im Sehen, in der Anschauung nehmen. Es geht schon, wenn man willig ist. Das Auge lernt so gern, nur darf der Kopf mit seiner Reflexion es nicht mitten in dem beglückend naiven Sehen stören und überfallen. Goethe hat das Verhältnis des nordischen Reisenden zu dem erlösenden Süden, diese Augenkur des Reflexionsmenschen, als eine persönliche Erfahrung klassisch dargestellt. Er machte es sich zu Pflicht, nur aufzunehmen, ganz den Dingen und Erscheinungen sich hinzugeben — und wie wohl tat ihm diese Pflicht! „Ich mache diese wunderbare Reise nicht, um mich selbst zu betrügen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen . . ." (Verona, den 17. September 1786). „Ich halte die Augen nur immer offen und drücke mir die Gegenstände recht ein. Urteilen möchte ich gar nicht, wenn es nur möglich wäre." (Terni, den 27. Oktober). Und solchen Äußerungen begegnen wir noch weiter in den Briefen der „Italienischen Reise".

Wir Späteren sind eigentlich alle Goethe nachgereist, sind sämtlich seine italienischen Reiseschüler und also wars auch Friedrich Theodor Vischer. Er statuiert in der autobiographischen Skizze: „Mein Lebensgang" an sich selbst „ein neues Beispiel der Tränkung, Umbildung, Befruchtung" nordischer, zu sehr nach Innen lebender Menschennatur durch die große, freie Natur des Südens

und seiner Kunst. „Denn auch ich trug nicht wenig des trüben Wesens in mir um, das „über sein Ich, des unbefriedigten Geistes düst're Wege zu späh'n, still in Betrachtung versinkt.“ („Altes und Neues“, erste Sammlung, S. 301). So schärfte er sich denn gleichfalls die heilige Pflicht des Sehens ein — nur ist es dem Philosophen viel schwerer, reflexionslos anzuschauen, sich die Gegenstände „rein einzudrücken“, als dem vollen Dichter, dem Beobachtungs-Genie, wie es Goethe war.

Vischer hielt nie in der reinen Ruhe der Betrachtung Stand; er schaute die Dinge scharf an, aber unter der Kontrolle des Gedankens. Daher sein Bedürfnis nach Parallelen, nach dem Reflexlicht des Kontrastes. Ein Beispiel nur, wie Goethe einfach und glattweg sieht und Vischer sich den Eindruck durch Entgegenstellung verdeutlicht. Wir lesen in der „Italienischen Reise“ (Venedig, den 8. Oktober 1786):

„Es ist offenbar, daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt und so muß der venetianische Maler alles klarer und heiterer sehen, als andere Menschen. Wir, die wir auf einem bald schmutzig kotigen, bald staubigen, farblosen, die Widerscheine verdüsternden Boden und vielleicht gar in engeren Gemächern leben, können einen solchen Frohblick aus uns selbst nicht entwickeln Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr und auf den Gondelrändern die Gondoliere leicht schwebend, buntbekleidet, rudernd, betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können“.

Einen ganz analogen Eindruck gibt Vischer folgendermaßen wieder:

„Hier im Norden gehen wir in eine Galerie, heben uns an den Werken der Kunst in den Himmel der Schönheit und wenn wir herauskommen, ist der wirkliche Himmel grau, die Häuser sind meist

meskin und die Menschen, die uns begegnen, Philister . . . Kommst du in Venedig aus der Akademie oder dem Dogenpalast oder einer der bildergeschmückten Kirchen, so siehst du nicht eine Welt um dich, welche die Kunstwelt, die dich entzückte, Lügen straft. Ringsum strahlt alles von Licht, blitzend spiegelt sich diese Lichtwelt in den Kanälen und die Schatten selbst sind von wunderbarer Klarheit und Durchsichtigkeit . . ." (S. 90.) Und weiter: „Geh' nicht unaufmerksam hier an dem Barcarolen, dem Gondolier, dem Matrosen vorbei; vergoldet habe ich diese Seeleute genannt; die Luft des nordischen Meeres weht die Gesichtshaut zu einem glanzlosen Krebsrot auf, die Sonne des südlichen bleibt wie solide Feuervergoldung auf diesen Gesichtern liegen; es ist nicht übertrieben, wenn ich sage: sie leuchten im Schatten vom eigenen Glanze. Nun brauchst du nicht mehr zu fragen, wo die venetianische Malerschule von Giorgione, ja von Giovanni Bellini an in seiner höchsten Reife ihr blutwarm glühendes Inkarnat geholt hat." (S. 91.)

Dies ist aus zweitem Auge gesehen, es ist Goethe nachgeschaut und liest sich fast wie eine Variation der oben angeführten Stellen aus der „Italienischen Reise". Es ist aber auch etwas Absichtliches, sich selbst Abgerungenes in dieser Art von Wahrnehmung; das nordische Krebsrot wird auch sofort als Kontrast zum südlichen Goldglanze herangezogen: aber die Gegenstellung ist ungleichartig, daher nicht richtig — denn jene ist die Wirkung der Luft und des Windes, diese des Lichtes. — Wenn Vischer stets einen gewaltsamen Anlauf zur Anschauung nimmt, so ist er um so glücklicher im Bemerken und Bezeichnen des Einzelnen, das als Merkmal hervortritt. Für alles Charakteristische findet er das Wort, das den Nagel auf den Kopf trifft. Wie scharfblickend und geistvoll ist zum Beispiel folgende Bemerkung:

„Alle zusammen (die Italiener) haben in festen Zügen, Locken, Mienenspiel, Bewegung und Tragung des Kopfes und Leibes einen gewissen Wurf, ein leidenschaftliches Etwas, das den Luft- und Lichtmenschen vom Stubenmenschen unterscheidet und jenes Gepräge der Verhärtung in der Besonderheit des Standes und in Pedanterie jeder

Art ausschließt oder auflöst, das unsere Erscheinung in seinen eckigen Model preßt ... Dafür fehlt freilich der Blick der Gemütlichkeit, den wir überall zuerst suchen; wie der Ausdruck der Köpfe auch dem, der nicht als Neuling vom Norden aus Italien betritt, in den ersten Tagen immer gefährlich, unheimlich vorkommt, das ist unzähligemale gesagt, auch ich habe früher schon diesen Ankunftsschauer zu schildern gesucht u. s. f. (S. 92.)

Wo es gilt, in den Menschen hineinzuschauen, sieht Vischer sofort ungleich schärfer, als da, wo der Blick ruhig an der Erscheinung der Dinge hingleiten soll.

Wenn vollends der Fachmann, der Ästhetiker in ihm aufgerufen wird, dann schärft sich seine Sehkraft mit der Urteilskraft zugleich. Die nur skizzierte Kritik italienischer Spielweise anläßlich einer Darstellung des „Macbeth" von Rossi im „Teatro Apollo" zu Venedig ist bei aller Anspruchslosigkeit des Plaudertones ein Meisterstück. Da muß man lesen, aufmerksam lesen, um zu erfahren, was vergleichende dramaturgische Kritik bei solcher hohen Reife des Urteiles bedeutet. Nur eine Probe: Das Publikum lachte bei den Worten Macbeths, da ihm der Tod seiner Gemahlin gemeldet wird: „Sie konnte sterben zu gelegenerer Stunde". Unser Ästhetiker bemerkt geistvoll hierauf: „Der Romane hat sehr mangelhaftes Verständnis für das entsetzlich Komische oder komisch Entsetzliche. Daß jemand im furchtbarsten Augenblicke etwas ganz Triviales sagen, daß gerade diese Trivialität uns einen Schauderblick in sein Innerstes eröffnen kann, das will dem südlichen Gefühl nicht einleuchten; er liebt gerade Linie und Welle, der Zickzack ist ihm fremd." (S. 79.)

Über italienische Kunst, aus der Renaissance und unserer modernen Zeit folgt eine Reihe der feinsinnigsten Bemerkungen; sehr beachtenswert unter anderm bei einem Besuch der Certosa bei Pavia. Wie treffend ist da die gelegentliche Vergleichung dieses Kleinods dekorativer Archi-

tektur mit einer „großen Juwelen-Kassette“, einer „gebauten Prachtschatulle!“ — Aber sein Anteil an Italien steigert sich in dem Grade, als es sich um geistiges Leben, um Literatur handelt. Ein interessantes Belegstück hiefür ist ein neuerer Artikel: „Ein italienischer Sonettendichter“ (aus der „Gegenwart“, 1881). Unser Autor konstatiert, daß sich der italienischen Nation, seitdem sie zu politischen Dasein gelangt ist, „in traurig wachsender Breite“ eine ähnliche Stimmung bemächtigt habe, wie der deutschen. Die „heilig nackte Wahrheit“ (il Verismo) des Materialismus sei zur Losung geworden und womöglich noch brutaler, elementarer, urschlammartig kotiger, weil der Romane auch das Sinnliche, wenn er sich theoretisch darauf einläßt, möglichst radikal nimmt. Der lyrische Protest eines bescheidenen, aber herzhaft überzeugten Dichters gegen diese Mode-Denkrichtung (Un grido. Versi di Giov. Rizzi. Milano 1878), fand lebhaften Widerklang in der Brust Vischers. Er übersetzte die polemischen Sonette Rizzis „Al maiale“, in denen das Wildschwein ironisch als Menschenbruder begrüßt wird („Hier meine Hand, Mitbürger Eber!“), mit feinster Formempfindung in unser geliebtes Deutsch und fügte zum Schlusse das lieblich und versöhnlich aufflatternde Sonett („Agli uccelletti del mio giardino“: An die Vögelchen meines Gartens) in ebenso köstlicher Wiedergabe hinzu.

*

Wir möchten aus dieser Besprechung ein zusammenfassendes Ergebnis gewinnen. Da liegen denn Rückblicke aus der gegenwärtigen Sammlung in die frühere zurück, welche Friedrich Th. Vischer unter gleichem Titel besorgt

hatte,*) ohne Zweifel sehr nahe; dieselbe Reihe läuft ja nur weiter ab. Auch dort schon, in der ersten Kollektion, die sich „Altes und Neues" nennt, formt sich der Aufsatz zum Essay, während in den „Kritischen Gängen" die mehr lebhafte Form der Abhandlung vorherrscht. Freilich läßt der dialektische Eigensinn des Autors es selten zu, daß die Kunstform des Essay sich rein abrunde; er muß sie mit den Bohrgängen seines rastlos grabenden Denktriebes durchsetzen, und dann hängen noch die unvermeidlichen „Zusätze" als weitere Gedanken-Wuchertriebe daran.

Da wir letzthin unserm anschauungsdurstigen Ästhetiker nach Italien gefolgt sind — dieser edle Trieb führte ihn neunmal dahin — so gebührt auch seinen älteren Tagebuchblättern „Aus einer griechischen Reise" (Altes und Neues", erstes Heft, Seite 1—60) ein rascher vergleichender Blick. Sie sind gewissermaßen das Gegenbild zu dem „Italienischen Durcheinander" der neuen Folge. Wir müssen weit in der Zeit zurückgehen. Im August 1840 war Vischer mit einem Segelschiff von Syracus nach Malta abgefahren, um von da nach Syra und endlich nach Athen zu gelangen. „Zwischen den Gesprächen war das Meer mein fortwährendes Studium, ein Reich der Farben und Formen. Als Ganzes genommen wird die offene See bald langweilig. Die erhabene Wirkung dieser Wassermenge beruht darauf, daß sie als ein Unendliches erscheint; dazu aber bedarf das Auge eines Anhaltes; an wechselnden Uferformen muß es ansetzen, von da aus mit der langen Horizontale des Wasserspiegels sich fortbewegen, und nun führt die Phantasie diese Linie, wo sie in der Wirklichkeit

*) „Altes und Neues." Erstes bis drittes Heft. Stuttgart, bei Ad. Bonz 1881—1882. Diese erste Sammlung enthält auch das autobiographische Meisterstück: „Mein Lebensgang", zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift „Die Gegenwart". November und Dezember 1874.

durch eine Grenze geschlossen ist, ins Unendliche fort, in eine geistige Unendlichkeit, die in der Wirklichkeit nirgends gegeben ist. Dagegen treten nun, wo dieses phantasieweckende Verhältnis nicht mehr vorliegt, andere Reize in Wirkung, vor allem die der Farbe" u. s. f. Das heißt doch planmäßig sehen! Methodisch, wie Vischer überhaupt war, und damals noch doktrinär methodisch, hat er sich auch eine Methode des Sehens zurechtgestellt: er sah nach einem Schema. Aber das Auge, wenn es nicht eben in einem philosophischen Kopfe sitzt, hat sonst ein naiveres Verhältnis zur Erscheinung. Das fand er auch später selbst heraus. Weiterhin folgt manche sehr gute Beobachtung. Ein musterhaftes Stück Reisebeschreibung ist das hinzugefügte neue Stück: „Ritt von Lamia auf den Othrys", welches Vischer erst 1880 aus heller vierzigjähriger Erinnerung niederschrieb. Man kennt die später hineinredigierten Nachträge in Goethes „Italienischer Reise" mit der stehenden Überschrift „Bericht", welche die Lücken der Korrespondenz ausfüllen sollen und von dem lebendigen Ton der letzteren sich meistens durch eine gewisse Trockenheit unvorteilhaft unterscheiden; im Gegensatz hiezu steigt in dem Vischerschen Nachtrag das frühe Reisebild in klarem Umriß, mit erstaunlich frischem Kolorit empor. Antike Erinnerungen und moderne Staffage, vor allem die große Landschaftsszenerie wirken trefflich zusammen; sobald sich der Reisende dem Thermopylen-Passe und der Stelle nähert, wo der Löwe auf dem Grabe des Leonidas stand, wird die Stimmung ernster, und der Schatten des alten Herodot scheint mit erhobenem Finger mitzuwandeln. Die Weihe des Eindrucks faßt Vischer in die vollgewichtigen, ergreifenden Worte zusammen: „Es ist oft gefochten worden, und nicht weniger tapfer um die höchsten Güter des Völkerlebens: dieser Kampf aber als

der erste in der Weltgeschichte so klar, so übersichtlich, so klassisch für die Freiheit des ersten Bildungsvolkes der Welt geschlagen, ist einzig, ist Symbol für alle gleich ehrwürdigen Völkerkämpfe, und daher auch das Gefühl, womit man auf solchem Hügel steht, ein einziges, ein unvergleichliches."

*

Wir treffen Vischer in beiden Sammlungen dreimal als Redner für Verstorbene an; stets sind es bedeutende Landsleute aus der schwäbischen Heimat, denen er seinen Nachruf widmet. Einmal an Eduard Mörikes Grab (6. Juni 1875) und bei Einweihung seines Denkmals (4. Juni 1880); dann an Berthold Auerbachs Grab (15. Februar 1882) und ferner zur Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshause von David Strauß (1884). Wie jedes andere, hat er sich auch ein solches Redeproblem gedankenmäßig vorgezeichnet. „Die Aufgabe des Redners ist, alles, was er sagen will, rein von dem Standpunkte zu überdenken, wie es im Vortrage durch die lebendige Stimme wirken werde... Ich habe zwar schon im Reden auf sparsame Wortwahl, Angemessenheit des Ausdruckes zur ernsten Feier, auf guten Tonfall nach Kräften gehalten, aber Freisprechen — ist eben Freisprechen und verlöre seinen Naturton, wenn es ganz korrekt wäre. In der Wiedergabe wird alles gefeilt erscheinen." („Altes und Neues", neue Folge, Vorwort.) Ohne Zweifel waren seine Reden schon Wort für Wort sorgsam überhört, ehe er sie hielt. So wie sie uns reproduziert vorliegen, machen sie den Eindruck von geistvoll kondensierten Abhandlungen oder Charakteristiken, die allerdings durch die rhetorische Form der Apostrophe wirksam belebt und gehoben werden.

Aus der älteren Sammlung erwähnen wir noch zwei Essays von erstem literarischen Rang, in denen die innere Wärme und der geistreich-lebendige Zug der Auffassung die Form durchaus füllt und belebt; der eine gehört einem Künstler, Alfred Rethel (1860), der andere, noch bedeutendere, einem Dichter, zu dessen siebzigster Geburtstagsfeier erst kürzlich alle Fahnen des literarischen Zeughauses sich entrollten — und dies ist Gottfried Keller (1874).

Auf den Literaturweg einlenkend, kämen wir sachte wieder zu Goethe, einer Hauptstation, einem Zentralpunkte in allen Betrachtungen Vischers, und treten damit wieder in die „Neue Folge". Es ist stets von höchstem Interesse, zu erfahren, wie sich Vischer mit Goethe auseinandersetzt. Er ringt mit ihm in Liebe, weil der so hoch Gehaltene, so innig Verehrte ihm andererseits auch gar so viel Ärger bereitet. Und dies ist sattsam ausgesprochen in dem markigen, überzeugungsvollen Buche über Goethes „Faust",*) das aus der ganzen Faust-Literatur herausglänzt wie eine Leuchte, die weithin den Weg des richtigen, vorurteilsfreien Verständnisses erhellt. Wie bezeichnend ist da der schmerzliche Stoßseufzer als Motto: „O, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird, empfind' ich nun!" Uns fesseln denn in der neuen Folge ganz besonders die „Kleinen Beiträge zur Charakteristik Goethes" (aus dem vierten Bande des Goethe-Jahrbuchs, 1883). Der erste Beitrag bringt einiges Kritische über Vers und Sprache. Ein Gedicht soll einmal ohrgerecht und mundgerecht sein; Nachlässigkeiten in dieser Richtung darf man dem Meister, der sich als höchster Kenner, ja Entdecker sprachlichen Wohllautes erwiesen, nicht gleichgiltig durchgehen lassen. „Korrigierender Schulmeister, der einem

*) Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes von Friedrich Vischer. 1875.

Goethe rote Tintenstriche auf den Falz macht!" Diesem Vorwurfe sei leicht entgegenzutreten: „Wer stumpfhörig über das Inkorrekte wegspringt, der wird ebenso auch über die Schönheiten im Akzent, in der Klangfarbe, im Satzrhythmus hinwegspringen." Und was für auserlesene Beispiele bietet hiefür der Vers wie die Prosa Goethes! Es folgt zuvörderst ein Streifzug ins Gebiet des Reims. Die häufige Vertauschung von g und ch, wohl ein fränkischer Gehörfehler oder geradezu ein Frankfurtianismus, und andere Reim-Unarten mehr, werden mit richtigem Tadel hervorgehoben; aber auch die Mißstände der Schillerschen Reimstrophen bleiben nicht ungerügt, die sich sogar inmitten der feierlichsten Versepracht einstellen. Ebenso müssen die dramatischen Jamben Goethes — gerade dort, wo sie neben der „Iphigenie" am reinlichsten lauten, im „Torquato Tasso" — eine scharfe Nachprobe auf Akzentfehler und Cäsurmängel sich gefallen lassen. Aber nicht minder fein ist das Gehör unseres metrischen Kritikers für die Versbewegung, wenn sie intim mit den leisen Schwingungen des Gefühlslebens mitgeht. Bei der berühmten Stelle: „Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen" ꝛc. ruft er aus: „Schiller hat energischere Jamben gedichtet, so naturgeheimnisvoll zarte nicht!" Sehr treffend ist dagegen in anderer Beziehung folgender vergleichende Blick: „Goethes Schauspieljamben drängen im allgemeinen nicht fürbaß, wie die Schillerschen, man hat nicht das Gefühl des Stoßes nach vorwärts wie bei diesen: wie mir scheint, ein sehr bemerkenswertes Symptom seines niederern Berufes zum Drama." Uns überrascht hier, wie auch weiterhin in der Prüfung der Hexameter von „Hermann und Dorothea", das feine Hinhorchen Vischers auf den Gang und Zug des Verses. Er war, wie bekannt, durchaus nicht musikalisch; um so bemerkenswerter, daß wir ihn für die ab-

straktere Musik der Metrik und Prosodie so scharfhörig finden. Wohl gerade deshalb, weil sie abstrakter ist!

Der zweite Goethe-Beitrag ist überschrieben: „Sinnlichkeit, Bitterkeit, Vernunft". Mit diesen etwas befremdlichen Schlagwörtern sind bestimmte Phasen Goethes annähernd bezeichnet; die Sinnlichkeit deutet auf die Jugend und die erste, männlich frische Dichterreife hin, die Bitterkeit auf einen Wendepunkt des mittleren Alters mit dessen politischer und Lebensverstimmung, die Vernunft auf die Altersweisheit mit ihrem abgeklärten Abendsonnenlicht. Zustimmend und doch wieder einschränkend äußert sich Vischer über das Recht der Sinnlichkeit. (S. 205.)

„Eine volle Sinnlichkeit: dies ist das erste Desiderat an einen Dichter — nicht das oberste, aber das erste. Ist sie vorhanden: sie mag im Leben ihm Streiche spielen, korrekt wird und kann er sich als Menschenkind nicht durchbringen; dies muß nachsichtig eingeräumt werden . . . Aber die Poesie ist es, um die es sich fragt. Vermag er die Sinnlichkeit als ätherisches, seelisch durchleuchtetes Fluidum, der Stoffschwere entnommen, in die Dichtung hinüberzuretten, so werden wir auch für sein Leben nicht bange sein, sondern uns poetisch, kunstsinnlich an dem poetischen, kunstsinnlichen Faktor erfreuen. Dies ist in höchstem Grade bei Goethe der Fall, aber nicht durchaus. In gewissen Stellen sieht die Sinnlichkeit als Stoff hervor. Um hierüber nicht zu hart zu urteilen, muß man auch die Zeit hinzunehmen, die Leichtfertigkeit der Sitte und des Sinnes im achtzehnten Jahrhundert vor der Revolution, so stark von Frankreich herüber genährt, wie sie war . . . Diese schwimmende, schwingende Sinnlichkeit, naiv heiter, Sünde vor dem Sündenfall, ist auch in Mozart. Mit ihm hat Goethe so ungemein viel Verwandtes. Mozart hat „Cosi fan tutte" und Goethe hat die Philine, die römischen Elegien, die venetianischen Epigramme geschrieben — die „Stella" nachträglich nicht zu vergessen.

Dies ist ungemein fein bemerkt: nun noch ein anderes, treffendes Wort über die Phase der Verbitterung. Vischer betont, daß Goethe damals, als er die „Kampagne in Frankreich" schrieb, den Glauben an die Geschichte, an

ein Gesetz in der Geschichte verloren habe. Die Lustspiele: „Der Bürgergeneral“, „Die Aufgeregten“, sind geruchlose, dem sauren Torfgrund der damaligen Stimmung entwachsene Halme. Schon früher hatte ihn der Spitzbube Cagliostro mehr interessiert, als er wert war . . . Die Erfolge des Betrügers bestätigten dem bitteren Weltverlacher seinen müden Blick in die Blindheit und Gemeinheit des Menschengeschlechtes. „Der Großkophta“ ist das ödeste dramatische Produkt dieser inneren Lähmung und das kophtische Lied („Töricht, auf Besserung der Toren zu harren!“) ihre lyrische Rhabarber-Blüte.“ (S. 212.) — Doch das innere Gleichgewicht stellt sich zuletzt wieder her: nicht eben in der Berichtigung des Urteils über die geschichtlichen Zustände, sondern in der großen allgemeinen Anschauung.

„Durch die schneidendste Negation, durch glühende Wallungen hindurchgegangen, kehrt diese Natur zu ihrem Wesen zurück. Es ist in aller Kraft mild, sanft . . . Ein höchst bejahender Geist! Etwas Alt-Parsisches ist in diesem, doch modernen Menschenkind: Lichtdienst, reine Freude am Sein, am tüchtigen und gediegenen Dasein.“ (S. 223.)

„So durchleuchtet steht Goethe der Greis vor uns.“ Mit diesem Wort schließt Vischer die Rückschau auf jene Phase Goethes ab. Er hat immer das höchste Bedürfnis, sich mit seinem Genius wieder rein und voll zu verständigen und auszusöhnen, nachdem er ihm unterwegs an dieser oder jener Stelle mit aufrichtig innerstem Schmerz gegrollt hat. Und nun folgt eine Auslese aus Goethes Reimsprüchen und „zahmen Xenien“, in denen sich die geklärte Weisheit späterer Jahre, mit Wohlwollen geeint, in der Tat gar schön ausspricht. — —

Ein gar ergötzliches Zwischenspiel inmitten so vornehmer Gedanken-Nachbarschaft ist die Grotesk-Studie: „Leiden des Buchstaben R auf seiner Wanderung durch Deutschland“ mit dem späteren Nach-

trage: „Zum Schutze der Schutzrede für das R“. Diese köstlichen Expektorationen haben uns schon damals lebhaft angeregt, als sie um 1880 in der Zeitschrift „Die Gegenwart“ erschienen. Fürwahr, das Prachtstück einer Satire gegen unsere landläufigen Sprachunarten und Sprechfaulheiten! Aber eine bloße Schnurre ist keineswegs diese Schutzrede für die ratschende Schnarre im ABC. Vischer vertritt mit allem Eifer, ja mit einer Anwandlung von Zorn das phonetische Naturrecht des R-Lautes. „Das R ist der Trommelton der Sprache, ist die Pauke im Orchester ihrer Töne, ihr rechter Kraftlaut, der Donner unter den Konsonanten, daher vorzüglich geeignet, dem Ausdrucke der Leidenschaft zu dienen, und darum von den Italienern la lettera patetica genannt.“ Das richtige, scharf energische R sei ein Zungenlaut; das Zäpfchen- oder Gaumen-R, dieser lurbsende Laut, wie man ihn in Schwaben nenne, könne nur als Surrogat gelten, tauge nicht viel, sei aber auch immer besser als gar kein R. Wir bekommen fast einen komischen Schrecken vor dieser heftigen Lautbeschwörung; der zitierte Buchstabe regt sich persönlich, sein Schriftzug wird kraus und scharf, als würde er sich selbst gegen die Zungenblasiertheit empören, die ihm sein berechtigtes Dasein unterschlagen möchte . . . Und gerade dort wird dieser strammste Buchstabe am meisten mißhandelt — wo man darauf stolz ist, recht stramm zu sein — in Norddeutschland, vollends in Berlin. „Ihr habt es zu Stande gebracht, uns zu einem Ganzen zu verbinden; warum sagt ihr vabinden, statt verbinden? Ihr habt einen Bismarck erzeugt, könntet ihr nicht auch seinen Namen so sprechen, daß das Mark darin nicht zerquetscht wird? Warum Bismachk, Bismahk oder Bismaik?“ —

Einzelnes in dem letzten Buche, namentlich die Abhandlung „über das Symbol“, ist mehr als Nachtrag zu

den „Kritischen Gängen“ zu betrachten. In jener Spätzeit, da Vischer mit der Revision seiner „Ästhetik“ so viel Sorge hatte, stellt er den Begriff „Symbol“ wiederholt auf seine eigene Tagesordnung; das sind theoretische Angelegenheiten, auf die wir hier nicht einzugehen haben. Erfreulich und höchst ehrend für Robert Vischer ist aber jedenfalls der empfehlende Geleitschein, den der Vater bei diesem Anlasse der feingeforschten Erstlingsschrift des Sohnes: „Vom optischen Formgefühl“ auf den Weg mitgibt.

Ehe wir die beiden Sammlungen „Altes und Neues“ beiseite legen, müssen wir nochmals und nachdrücklich bekennen, daß sie uns von Anfang bis zu Ende wie eine Konfirmations-Feier im Stil angemutet haben. Hier gilt es acht zu geben! In unserer nivellierenden Zeit sind die Tage des Stils gezählt; bald wird man nicht mehr wissen, was mit dem hohen Worte gemeint war, und wird nur so flach, ebenerdig, zeilenläufig weiterschreiben. Mut gehört zum Stil, und er erzeugt ihn allein. Die Lebensschule, der Schmerz, der keinem Charakter erspart wird, das scharfe Festhalten eines bedeutenden Gedankenziels bringt Saft, Fülle, Kern in den Stil. Er wird erworben, im Kampfe errungen, er wird verdient, und nur eine volle Persönlichkeit, die sich selbst unter solchen Einflüssen bis in die schärfsten individuellen Ränder herausgearbeitet hat, wird sich stilistisch-eigentümlich äußern, im Stil wehrhaft sein und ebenso in der Macht des Stils die herrlichsten Friedensworte sprechen. Was noch Sprache und Stil insbesondere kräftigt, ist die treu bewahrte, allerdings in die allgemeine Bildung emporgehobene Stammesart. Dies gilt namentlich von Friedrich Th. Vischer. Er ist in seiner ganzen Eigenart, im Sprachton, auch in gewissen eigensinnigen Gedankenschrullen ein Kernschwabe, ein wurzelfester Heimatsmensch, dabei aber mit jenem umfassenden Welthorizont,

den ihm seine philosophische Bildung geistig, die wiederholten Reisen sinnlich im weitesten Umkreise umzeichnet haben. Wenn er aber einen tiefer heraufgeholten Gedanken so recht handgreiflich fassen möchte, wenn ihm ein vertrautes, ganz bezeichnendes Wort vonnöten ist, bricht in ihm der Schwabe aus. „In Schwaben nennt man dies so oder so", heißt es dann. Auch stilistisch ist er dem Heimatsboden verpflichtet; er weiß es und erkennt es mit Freuden an. Und so brachte er es dazu, einen Stil sich zu erwerben, der Zeile für Zeile fortgelesen, ein Schriftporträt seiner geistigen Physiognomie gibt.

Zuletzt müssen wir noch bei den „Aphorismen", der neuen Zugabe zu dem letzten Buche, einen Augenblick verweilen. Sie stammen aus einem Manuskript, woraus allerdings einzelne Sätze in das „Tagebuch" des Charakterbildes: „Auch Einer" bereits hineingerieten. Sie steigen zum Teil etwas schattenhaft aus der Mappe hervor: mehr als skizzierte, wie als spruchreife Gedanken. Der Mehrzahl nach sind es nur Reflexions-Fragmente, Gedanken-Präludien, in der unfertigen Form ziemlich paradox. Der Begriff der Aphorismen ist deutungsfähig: man kann darunter ebenso den ersten Wurf, wie die letzte ausgereifte Spruchform verstehen — den Keim, wie die Frucht des Gedankens. Wenn man die Sprüche Goethes in Prosa: „Maximen und Reflexionen" durchmustert, da sieht man erst, wie viel dazu gehört, bis sich ein Gedanke zur Kernreife des Spruches verdichtet. Einige Aphorismen, die der Herausgeber aus dem Nachlasse seines Vaters mitteilt, kommen wohl dem Goetheschen Maßstabe sehr nahe; mögen einzelne davon nach beiläufiger Auswahl unseren Aufsatz schließen.

„Bei den Menschen ist man zu oft in schlechter Gesellschaft. Man muß mehr mit Geistern verkehren."

„Mit der Zeit muß man dadurch fertig werden, daß man nie Zeit hat, an sie zu denken.“

„Dienen! sei unser Wahlspruch. Aber wem? Allen. Wer vertritt die allen? Die Pflicht.“

„Daß wir in der Jugend an den Tod nicht denken, ist gut und recht, ist vernünftig. Aber daraus folgt, daß wir erst recht nicht an ihn denken sollen, wenn wir alt sind und er in Sicht kommt. Sonst machen wir uns bange, ohne Nutzen und Grund. Denn der Tod ist pure Negation — das, was man nicht zu denken versuchen soll.“

Das ist ein Kernspruch Vischers. So schob er sich den Todesgedanken fort und nahm zuletzt die Tatsache des heranrückenden Todes ruhig hin als ein gewöhnliches Vorkommnis im Naturgange. Er starb als Philosoph.

Justinus Kerner.

(Geboren 18. September 1786 zu Ludwigsburg, gestorben den 21. Februar 1862 zu Weinsberg.*)

Der Gedenktag will sein Recht und die Pietät zollt es ihm gern. So geziemte es sich denn, zur Wiederkehr des Geburtstages von Justinus Kerner nach hundert Jahren das Bild des edlen Dichters aufzufrischen, dessen Züge — wie in einem abgeblaßten Aquarellbild — für unser Tagesgeschlecht bereits verschwimmen und halb unkenntlich werden. Dieser zartsinnige Mensch und Poet ist der praktisch vielsinnenden, drängenden Gegenwart in seiner schlichten Traumestiefe nicht mehr recht verständlich; es ist heutzutage nicht stille genug in der Luft, auch ist unser durch allerlei Lärm erregtes Gehör kaum mehr so fein, um jene gehauchten Liedertöne in ihrer eigenen Skala deutlich zu vernehmen. Aber für einen Tag geht es immerhin, uns mit einigem guten Willen in die Stimmung der Säkularfeier zu versetzen.

Poesie und Leben, literarischer Rang und persönlicher Eindruck haben ein vielfach abgestuftes Verhältnis zu einander. Das Höchste, nur selten Erreichte ist dies, wenn die Fülle eines menschlich großen Lebensinhalts und die dichterisch geniale Bedeutung sich gegenseitig und völlig decken, so daß der Dichter im Menschen, der Mensch im Dichter

*) „Neue freie Presse". Feuilleton vom 18. September 1886.

ohne Rest und Abgang wiederzufinden ist. Das ist das Merkmal der monumentalen literarischen Größe, der Klassizität im wohlverstandenen Sinne des Wortes. Weiter nach abwärts treten nun jene verschiedenen Nuancen, Abstufungen und Teilungen ein. Entweder wird die Poesie literarisch herausgeschrieben und geht ganz in die Gedichtesammlung, ins Buch hinaus, oder sie bleibt halb ausgesprochen bei der Persönlichkeit zurück, durchleuchtet ihr Wesen, vergeistigt ihre unmittelbaren Äußerungen. Das letztere war bei Justinus Kerner der Fall und es unterscheidet ihn auch so bestimmt von seinem nächsten Freunde und dichterischen Gesinnungsgenossen Ludwig Uhland. Dieser war bekanntlich im Verkehre äußerst wortkarg und unbeholfen, im Liede aber voll fließender, melodischer Beredtsamkeit; Kerner dagegen zeigte sich immer mitteilsam und für Mitteilungen empfänglich — er zog an und ließ sich bei allen kleinen Widerstandshäkchen des Eigensinnes zu Anderen hinziehen — obgleich ihm als Lyriker die Zunge nicht recht gelöst war und seine Stimmung oft nur ein ahnendes, rätselhaft umschleiertes Wort fand. Uhlands Phantasie war gesellig und die Harfentöne der Ballade und Romanze lockten ihm Gestalten aus allen Sagenkreisen und poetischen Legenden herbei; Kerners dichterisches Gemütsleben spinnt sich immer tiefer in die gestaltlose Einsamkeit ein; er lauscht den Alphorntönen, von denen er nicht weiß, ob sie aus waldigen Gründen, ob aus blauer Luft schallen; seine Sehnsucht verrinnt in das ewige Morgenrot auf fernen Bergen. Aber vielleicht just aus dem Grunde, weil er die Menschen in der Poesie floh, kam er ihnen im beschränkten Erdenleben um so treuherziger, wärmer entgegen. „O könnt' ich einmal los — von all' dem Menschentreiben — Natur, in deinem Schoß — ein herzlich Kind verbleiben": dies ist nur ein

lyrischer Stoßseufzer; und ebenso ist die folgende Strophe nur eine Anklage im Gesang: „Daß ich trag Todeswunden — das ist der Menschen Tun; — Natur, laß mich gesunden — der Mensch läßt mich nicht ruh'n". Justinus Kerner war der fürnehmste „einsame Spatz" unter den deutschen, insonderheit den schwäbischen Lyrikern; die Tonweise von der Einsamkeit, der tiefen, grünen Waldesnacht modulierte er in den verschiedensten Wendungen und Übergängen. Wenn aber wirklich Menschen zu ihm kamen — von der staubigen Landstraße her in das freundliche, von Blumen umstandene Haus zu Weinsberg, dann fanden sie hier sicherlich offene Arme und treue grüßende Augen. Wie viele Zeugen wissen darum! Und wie überzeugt lauten die Verse in Gustav Pfizers schönem Gedichte: „An Justinus Kerner":

Wer ist, der nicht gerühret
Vom Hauch, den er gespüret,
Aus deinem Hause schied?

So gab sich der Einsiedler im deutschen Dichterwald als der mildgeselligste Mann im Leben, für den der Verkehr mit Menschen und obendrein mit vielen Menschen, geradezu ein Bedürfnis war. Aber etwas Eigenes lag dabei in seiner Umgangsweise: wir möchten es eine halbträumerische Menschenbeschaulichkeit nennen, die mit seiner poetischen Naturbeschaulichkeit doch wieder innerlich verwandt war. So lebendig es fast jederzeit im Kerner-Hause herging, der Hausherr selbst schritt wohl zuweilen durch die Reihen der Gäste ebenso hin, wie zwischen den Bäumen und Blumen seines Gartens und die Ansprache galt fast so viel, als wenn er dort ein Zweiglein oder ein Blatt aufmerksamer befühlte. Auch in regster Gesellschaft zog er sich oft kontemplativ auf sich zurück; es war ihm nur eine lustigere

Art der Einsamkeit, durch Menschenlaute belebt, die er von seinem Innern fern abklingen ließ, wenn sie nicht durch eigene Macht sympathisch an ihn herandrangen. David Strauß charakterisiert diese ganz subjektive Geselligkeit Justinus Kerners sehr treffend: „Die Menschen waren ihm lieb, ja unentbehrlich, unter der Bedingung, daß sie sich wie Naturgegenstände nehmen ließen, sich einfach und ruhig in ihrer besseren Eigentümlichkeit gaben; und in diese Verfassung wußte Kerner diejenigen, die ihm nahe kamen, bald und unmerklich zu versetzen". Und in einem früheren Aufsatze vom Jahre 1839, der noch unter dem frischen Eindrucke häufigen persönlichen Verkehrs geschrieben ist, gibt Strauß folgende Details: „Kerner spricht in der Regel wenig; sinnend, die Hände über den Rücken geschlagen, steht er am Fenster, sitzt mit gefalteten Händen im Stuhl oder geht langsam auf und ab; dann liebt er es wohl, bisweilen vor einen anwesenden Freund hinzutreten, ihm ins Auge zu sehen und, indem er halb seufzend seinen Namen mit einem freundlichen Beiwort ausspricht, ihm auf die Schulter zu klopfen. Ergreift ihn aber einmal die Laune, so ist er, namentlich in der humoristischen Erzählung, unübertrefflich — und ich werde es nie vergessen, wie komisch er den Schmerz eines alten Müllers, dem ein aufgeklärter Justizbeamter seine alchymistischen Schriften auf dem Ofen verbrannte, oder die Enttäuschung darstellte, mit welcher Nikolaus Lenau aus Amerika zurückgekommen war". Wenn Kerner merkwürdige Briefe erhielt, so wurden sie vorgewiesen; und waren vollends Einläufe aus der Geisterwelt angelangt — magnetische oder spukgeschichtliche Aktenstücke — dann stellte sich eine lebhaftere Darlegung und Erörterung des Falles gar leicht ein, denn die Geister von der weißen und schwarzen Sorte hatten in dem Kerner-Hause durch Fenster, Hintertüren und den alten Turm

hinab ebenso freien Zutritt, wie vorn die menschlichen Gäste durch die Gartenpforte, seitdem die Seherin von Prevorst von 1828 auf 1829 unter dem Dache dieses sonst so heimlichen Hauses geweilt und den mystischen Jenseitsduft „von dem Hereinragen der Geisterwelt in unsere" in den Räumen desselben zurückgelassen hatte.

Wir sprechen noch einmal im Kerner-Hause vor, von welchem in dem anziehenden Buche Aimé Reinhards: „Gedenkblätter aus des Dichters Leben" (Tübingen 1862) eine Abbildung beiliegt. Vorerst möchten wir aber in Kürze nachsehen, wie sich Kerner zu der eindrucksvollen Individualität herangelebt hat, als welche ihn die Zeitgenossen in und außerhalb Weinsberg weit und breit kannten.

Persönlichkeiten von einer so scheinbar weichen und doch eigentlich hartnäckigen Innerlichkeit machen keine Entwicklung im ganzen und vollen Sinne durch: das Leben bildet sie nicht aus, sie bilden sich das Leben ein. Statt eines Entwicklungsganges kann hier nur von einer gelegentlichen Attraktion verwandter, von einer Repulsion widerstrebender Lebenseindrücke die Rede sein. So war's bei Kerner. Aus seinen frühen Kindestagen teilt er uns eine Erinnerung mit, die für ihn symbolisch ist. Es war in Ludwigsburg; da trat er mehrmals kindisch-neugierig, in das ganz verlassene, dem Verfall geweihte Opernhaus ein, das Herzog Karl mit einem übermütigen Rokoko-Luxus hatte ausstaffieren lassen. „Es war in seinem Innern völlig mit Spiegelgläsern ausgestattet; man kann sich den Effekt im Glanze der vielen hundert Lichter wohl kaum denken. Ich sah es natürlich nie in seiner Beleuchtung, sondern geradezu immer nur bei verschlossenen Türen und Läden, wo aber seine Wirkung für die Phantasie eines Knaben gewiß noch viel wunderbarer und zauberhafter

war. Trat man hinein, so sah man sich, wenn auch im Dämmerlichte, vielhundertmal wieder und man glaubte auf einmal das ganze Theater von seinem Ich bevölkert zu sehen. Oft drang, nach dem Zuge der Wolken, von außen wieder ein heller Sonnenstrahl durch die Ritzen und Spalten der Türen und Läden, dann widerstrahlte das Haus oft in Farben des Regenbogens oder entstand sonst eine magische Beleuchtung . . ." Kerner hat auch später die wirkliche Lebensbühne niemals in einer anderen Beleuchtung gesehen, als dieses verschlossene Theater. Was auf jener Bühne gespielt wurde, interessierte ihn nicht; für ihn wurde es nicht gespielt. Nur die Lichtwirkungen in der Dämmerung interessierten ihn, wenn sie durch Ritzen und Spalten eindrangen und die subjektiven Spiegelungen, die sich ihm hiebei darboten.

Wir können unter solchen Voraussetzungen uns Justinus Kerner kaum als ganz zuverlässigen sebstbiographischen Referenten denken. Es hat übrigens seinen guten psychologischen Grund, daß er in der Darstellung seines Lebensganges nicht über die Frühzeit hinausging. („Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. Erinnerungen aus den Jahren 1786 bis 1804". In erster Auflage bei Vieweg, 1849). Im Vorworte bemerkt er: „Bilder und Erlebnisse der Jugend gehen, je mehr wir uns von ihr entfernen, in um so hellerem Lichte in uns auf dem schwarzen Grunde des Alters auf; das Ende berührt den Anfang, wir nähern im Alter uns selbst wieder der Kindheit". Eigentlich hat sich Kerner sein Lebenlang nicht weit von ihr entfernt. Die Leitmotive seiner ganzen ferneren Existenz, um einen leidigen modernen Kunstausdruck zu gebrauchen, klingen schon deutlich in seinen Knabenjahren an. Sein strenger Vater, ein echter Charakterkopf des achtzehnten Jahrhunderts, steif in seinen Grundsätzen, aber nicht ohne einen

herben Humor in ihrer Anwendung, tritt in jenen Bildern als Hauptgestalt hervor. Gar trefflich schildert er ihn in seiner lieben Baumpflanzung, mit Messer und Säge hantierend. „Hier wurde alles aufs genaueste in Ordnung gebracht, gebunden und mit großer Strenge beschnitten. Man sah in diesem Tun und Lassen, in diesen Pflanzungen ganz seine Liebe zur Ordnung und strengen Zucht." Und im Hause hielt er ebenso auf Zucht mit häufiger Anwendung der Pädagogik des Stocks, die nur seinem jüngsten Sprößling, unserm Justinus, schonend erspart blieb. Aber man merkt sofort, daß da ein kleiner kränklicher Bursche, ein Knirps von einem angehenden Romantiker, bei allem schuldigen kindlichen Gehorsam gegen den Geist des scheidenden Zeitalters instinktiv sich auflehnt, der in seinem Vater mit klarer Verstandeskultur, rationalistischer Frömmigkeit und Freimaurerei gleichsam personifiziert erscheint. Dieser Herr Vater erzog sich bei seiner strengen pädagogischen Überwachung nur Gegensätze; einen Gegensatz der Gesinnung in seinem älteren Sohne Georg, der sich mit reinem Freiheits-Enthusiasmus in die Wogen der französischen Revolution warf, aber trotzdem den hellen Kopf und das brave Herz allen wilden Verwirrungen der Zeit gegenüber sich wahrte — und einen noch tiefer gehenden Gegensatz der Gemüts- und Denkrichtung, des ganzen Geisteslebens in dem stillen, brütenden, meditierenden Justinus.

Der Ortswechsel war in früher Knabenzeit für ihn entscheidend. In Ludwigsburg füllte sich sein kindliches Auge noch mit den bunten Bildern der Haarbeutel- und Rokokozeit; in Maulbronn umfing ihn plötzlich das romantische Mittelalter. „Statt der Ludwigsburger weiß und gelb angestrichenen, wie von einem Schreiner gemachten Kirchen und Türme erblickte man hier vom Alter schwarz-

graue Kreuzgänge". . . Das war freilich etwas anderes! Und durch diese Gänge ging der kleine Romantiker oft in Nächten allein mit einem Laternchen und wünschte sich sehnlich die Begegnung eines Mönchsgeistes in schwarz und weißer Kutte mit langem Barte. „Denn" — so fügt Kerner bei — „ich glaubte schon damals an die Existenz von Geistern und mein naturforscherischer Trieb (?!), der früh in mir auftauchte, ließ mich schon da genauere Erforschung wünschen." Welch seltsame Naivetät, dieses phantastische Gelüste nach dem spukhaft Übernatürlichen mit der besonnenen Beachtung von Naturerscheinungen in eine Reihe zu stellen! Doch dabei blieb es ein- für allemal. Die Phänomene aus dem sogenannten „Nachtgebiete" der Natur gehörten für Kerner unbedingt in den Bereich der Beobachtung des Naturforschers, ganz so, wie die Tatsachen der Botanik, der Anatomie und Physiologie. Der sonst milde und liebreiche Mann konnte in heftigen Zorn geraten „über die Aufklärlinge und Unwissenden auf diesem Felde, die eigentlichen Hinderer einer wahren Aufklärung und Erforschung der Natur auf ihrer wichtigsten Seite", deren Geschrei und „rationalistische Gespensterfurcht" die Schuld daran trage, daß die Existenz jener Phänomene bisher „zur Schande der Naturwissenschaft" geleugnet und mißkannt wurde. Doch Kerner brachte es nicht fertig, lange böse zu tun — und wußte ein andermal den Widerspruch, den er hier fand, mit einer schalkhaften Wendung beiseite zu schieben und gleichsam schmunzelnd zu entwaffnen. Als David Strauß einmal — wie so häufig — im Kernerhause vorsprach, sagte er zum Scherz: „Lieber Doktor, so oft ich nach Weinsberg komme, ist es jedesmal wieder ärger mit dem Aberglauben!" — „Gewiß," erwiderte er, „wir beiden Ludwigsburger müssen uns in unserer Tätigkeit ergänzen: je mehr Sie Mythen vertilgen, desto mehrere säe ich wieder aus."

Doch wir wollen noch einige Augenblicke im „Bilderbuche“ blättern. Eigenartig tritt da das genaue Gedächtnis Kerners für alle Kinderspiele hervor, die ihn von früh auf ergötzten. „Wir wußten Drachen in den verschiedensten Formen zu machen, auch solche, die im Steigen und in der Luft brummende Töne von sich gaben — ein Spiel, das ich noch im Alter zu Weinsberg auf meinem Turm fortsetzte.“ . . . Welcherlei Kinderspiele — namentlich literarische — setzten nicht die Romantiker ihr ganzes Lebenlang fort! Auch jene Personen konterfeit Kerner in seiner Knaben-Biographie am schärfsten und deutlichsten, mit denen er spielen durfte; so den Ludwigsburger Bürgermeister Kommerell mit rotem Rocke, Perrücke und dreieckigem Hütchen, dessen spanisches Rohr mit goldenem Kopfe dem Bürschchen oft zum Steckenpferde diente, den zwergartigen Rathausdiener Michel mit dem fast zum Rade gebogenen Rücken, auf dem er häufig rittlings saß, seines langen Haarzopfes als Leitseil und Peitsche sich bedienend u. s. f. Ein gewisses zeichnerisches Talent in der charakteristischen Wiedergabe von Figuren gibt sich Blatt für Blatt kund; aber die kleine Welt, die sich um den Knaben gruppiert, erscheint wie ein Puppentheater, auf welchem sich durchaus groteske Gestalten, seltsam mit dem Kopfe nickend und unruhig zappelnd, bewegen. Er nennt sie Originale, aber eigentlich sind es Karikaturen der phantastisch-romantischen Gattung, bei denen die Einbildungskraft, rasch hinzutretend, das Werk der Beobachtung in ihrer Weise fortgesetzt hat. Und die Reihe jener Originale beschließt zuletzt die Figur Kerners selbst, wie er in der Ludwigsburger Tuchfabrik, auf der Leiter stehend, Leinwandsäcke zuschneidet, um die Tücher darein zu vernähen, beiher auch Musterkarten verfertigt und Ballen signiert — um aber auf eben dieser Leiter auch seine deutschen Dichter neben naturwissenschaftlichen

Schriften zu lesen und selbst ein fünfaktiges Lustspiel in Jamben: „Die zwölf betrogenen württembergischen Pastores", zwischen Vernähen und Signieren zu dichten. Endlich holt ihn der Diakonus Conz, wohlwollend gesinnt, von der fatalen Leiter herunter und macht ihm den Weg zum wissenschaftlichen Berufe wieder frei. Mit dem Kapitel: „Mein Gang auf die Universität" schließt das Bilderbuch. Im Herbste 1804 wandert Kerner zu Fuß nach Tübingen — und vor dem Tor entscheidet er sich dafür, Arzt zu werden. Nach Beendigung der medizinischen Kurse promoviert er, dann doktort er sich von Ort zu Ort weiter — meist mit sehr knappem Auslangen — bis wir ihn endlich von 1819 in Weinsberg als Ober-Amtsarzt seßhaft finden.

Seine Wanderzeit nach Ablauf der Studien spiegelt oder schattet sich vielmehr in einem eigenartigen, bizarr-genialen Buche ab: „Reiseschatten. Von dem Schattenspieler Luchs." (Heidelberg, 1811.) Romantischer Humor und romantische Sehnsucht tun sich da von Grund aus gütlich; die eigene Gabe Kerners, die Wirklichkeit umzuträumen, das Erlebte in ein Lebensmärchen auszudichten und weiterzuspinnen — tritt besonders in diesem Buche hervor. Es lag weder in seinem Vermögen, noch in seiner Absicht, ein bestimmtes Erlebnis in einem klaren Erzählungsbilde gegenständlich zu machen; die Verflüchtigung des Eindruckes zur Stimmung führte hier auf halbem Wege zum phantastischen Fabulieren, und die völlig losgelöste Stimmung erhob sich endlich als leichte, warme Luft in die allgemeine lyrische Atmosphäre. Kerners subtile poetische Begabung klingt zuletzt nur noch im Liede aus. Auch die Ballade und Romanze, mit welcher er es mehrfach versuchte, gewinnt bei ihm bloß eine durchsichtige schattenhafte, schwankende Verkörperung. Uhland sucht in seiner Lyrik Gestalt, Farbe

und Ton beisammenzuhalten; die Sangesweise Kerners subtilisiert sich immer mehr, sie hat zuletzt nur noch Kolorit und Ton, aber jenes von breit ergossener, luftig reiner Glanzwirkung, dieser von vibrierender, das innerste Nervenleben durchbebender Schwingung. Die Geister, an die er glaubte, schienen verklärt und der Nebel des Aberglaubens entledigt, wie von Windharfentönen weitergeweht, durch die höhere Region seiner Dichtung hinzuziehen . . .

Wie hängt nun dieses Liederwesen mit dem Menschen zusammen, den wir uns eben vergegenwärtigt haben, wie auch ferner mit dem Berufe des Arztes, dem man meist eine ernüchternde Einwirkung zuschreibt? Und der Arzt rührte sich praktisch in sehr merklicher Weise bei Justinus Kerner, neben seiner Beschäftigung mit der Poesie und der Schwärmerei für das „Zaubereisen" der Maultrommel, die er virtuos behandelt haben soll. Wenn wir das Verzeichnis seiner Publikationen in „Goedeckes Grundriß" (III. S. 312 bis 320) nachsehen, so finden wir da in einem merkwürdig bunten Reigen: „Neue Beobachtungen über die in Württemberg so häufig vorfallenden tödtlichen Vergiftungen durch den Genuß geräucherter Würste" — dann wieder: Die neuesten Vergiftungen durch verdorbene Würste in der Gegend von Murhardt" . . und gleich daneben die Anzeigen von Gedichten in dem „Morgenblatt", den „Rheinblüten", dem „deutschen Musenalmanach", dem „deutschen Dichterwald" und der „Zeitung für Einsiedler". Als weiterer Einschlag gehen hindurch die fortlaufenden „Eröffnungen über das Hereinragen der Geisterwelt in die unsere"; Originalien und Lesefrüchte über die Seherin von Prevorst; Geschichten Besessener unserer Zeit, „Beobachtungen aus dem Gebiete der kakodämonisch-magnetischen Erscheinungen"; „Magikon. Archiv für Beobachtungen aus dem Gebiete der Geisterkunde und des magnetischen und magischen Lebens" rc.

Der fein und tief veranlagte Mensch wird da mit eigensinniger Verleugnung der Vernunft gelegentlich fast zum Idioten; er rutscht in den Unsinn unaufhaltsam hinüber, und das tut uns um ihn innigst leid.

Doch neben den eifrigen Untersuchungen über das Wurstgift, deren Verdienst wir am wenigsten verkennen und unbeanstandet neben der Pflege der zartesten Lyrik gelten lassen — war Justinus Kerner zügleich Poet als Arzt. Eines geht in das Andere bei ihm hinüber. Er hat der Menschheit den Puls gefühlt, er kennt die Wunde und den Schmerz, er kennt das Scheiden von den Lieben, das brechende Auge und das verstummende Ende, das aber für ihn, den Jenseitsgläubigen, doch wieder kein Ende ist. Den Kranken selbst läßt er einmal zum Arzt sagen:

Ein Kraut nur heilt Menschenwunden,
Menschenwunden klein und groß,
Ein Tuch nur hält sie verbunden:
Leichentuch und Grabesmoos.

Und besonders ergreifend drückt sich die ganze Resignation der Lebensempfindung in diesen Strophen aus:

Gott schickt am End' uns Leiden,
Auf daß uns diese Welt,
Wenn wir nun von ihr scheiden,
Nicht mehr so mächtig hält;

Die Mutter legt den Brüsten
Am End' ein Bitt'res bei,
Auf daß des Kind's Gelüsten
Nicht mehr so heftig sei.

Die Pflanze wird der Blätter
Und Blüten erst beraubt,
Bevor im Herbsteswetter
Sie senkt ihr müdes Haupt.

Bei der Tanne denkt Justinus Kerner an den Sarg, beim Flachs an das Totenhemd, und beim Drucke einer schönen Hand regt sich in ihm der Wunsch, daß sie ihm dereinst die Augen zudrücken möge.

Aber diese lyrische Trauer und Düsterheit war doch nur allgemein und ließ bei alledem freundliche und befriedigte Blicke ins Leben zu. Es lockt uns nochmals, durchs Gartengitter einen verstohlenen Blick nach dem Kernerhause zu richten, wo wir sicher Gesellschaft antreffen werden. Ein lauer, milder Spätsommerabend. Man speist unter dem Apfelbaume. An der Spitze des Tisches erkennen wir das freundliche Antlitz des guten „Rieckele", die den Gästen zuspricht. Das blanke Tischtuch leuchtet so weiß zwischen dem Gartengrün heraus, die Gläser, mit Neckarwein gefüllt, blinken zwischen den dampfenden Schüsseln. Oben nicken im Lampenwiederscheine die rotwangigen Äpfel nieder, und das unter dem Schirme gesammelte Licht zeichnet scharf die Gesichter der Gäste. Wir erkennen unter ihnen das Profil Lenaus. Unsere österreichischen Poeten zog es seit jeher zu der schwäbischen Dichtergemeinde hin und vor allem zu ihrem gastfreundlichen Patriarchen, Justinus Kerner. Diesmal saß Lenau zum letztenmale an diesem ihm so lieben Tische. Der tiefzehrende Schmerz der Dichtung, der bei Kerner doch mehr kontemplativ blieb, ließ unsern Sänger bald darauf in die Nacht des Wahnsinns hinabtauchen. —

Und nun zurück noch einmal zu dem lieben, braven Wirte. Er war von allen weithin geschätzt, von der ganzen wanderlustigen Literatur mit jedem Handwerksgruß angebiedert, aber sein bescheiden gastliches Haus doch eigentlich mehr besucht und gefeiert, als das lieblich gepflegte Hausgärtlein seiner Dichtung dahinter . . . Der gute Kerner war eigentlich tief befangen — doch feine, dabei spröde

Fäden einer hartnäckigen Überzeugung zogen sich durch diese geradezu liebenswürdige Beschränktheit. Er war ein echter Schwabe im engst gefaßten Begriff.

Es ist kaum zu ergründen, wie sehr sich die Schwabenart ins Große, frei Allgemeine herauszuarbeiten vermag (man denke nur an Schiller und Hegel und wohl auch an Friedrich Vischer, mit dem wir uns eben erst beschäftigt haben), und wie sich dieselbe Stammesart, fast bedenklich-naiv, in sich auch zurück verspinnen kann: und dies ist eben der Fall Justinus Kerner. Er bleibt aber bei all dem ein Original, menschlich wie poetisch gleich anziehend, mit dem man nicht weiter kritische Abrechnung macht.

Anton Heinrich Springer.

(Geboren 13. Juli 1825, gestorben 31. Mai 1891.)*)

Ein bedeutendes Dasein, uns durch heimatliche Beziehungen besonders wert, lief noch vor dem Ausgang des Jahrhunderts ab. Es war das Leben eines geistvollen Gelehrten, der zugleich mit der Zeit lebte und in ihr wirkte, dem es ebenso Ernst war mit der Forschung wie mit der Gesinnung, in dessen Wesen das beschauliche Leben der Wissenschaft und das tätige des politischen Anteils innerlich zusammenhing.

Die Wurzeln der Existenz Anton Springers liegen in Böhmen, zunächst in Prag, wenn auch die Früchte seiner Lebensbestrebungen, seiner Bildung jenseits der Grenze reiften. Das Bild unseres Mannes, obgleich wir später seine Wirksamkeit in Bonn, Straßburg, Leipzig aufzusuchen haben, hebt sich scharf ab vom örtlichen Hintergrund: es ist die malerische Höhe des Stiftes Strahow mit seiner Bibliothek und kleinen Gemälde-Gallerie, wo der in den bescheidensten Verhältnissen heranwachsende Knabe mit seinem klug begierigen Auge, in welchem nachher der Kennerblick des Kunstforschers aufgehen sollte, früh schon das Rosenkranzfest Albrecht Dürers anguckte — und nebenan die Lehne des Laurenzberges, auf dessen waldiger Mittel-

*) „Neue freie Presse". Feuilleton vom 9. Juni 1891.

höhe, in Baumgrün geborgen und von Vogelgesang umtönt, die Villa seines Schwiegervaters von späterhin, des Advokaten und Reichstags-Abgeordneten Dr. Adolph Pinkas, lag, in dessen zartgesinnter, anmutiger Tochter Isabella oder dereinstige Privatdozent den lieblichsten Teil der Heimat in die Fremde mitnahm.

Ein aufzuckender Strahl der Erinnerung beleuchtet mir jene Straße in Prag, wo man mir etwa im April 1848 den jungen Dr. Anton Springer zeigte. Er war eben von der Universität Tübingen zurückgekehrt, über Berlin hinweg mit wohlgefülltem Schulsack, vor allem mit hellem Blick in die neu tagende Epoche hinein. Er war zu den Füßen von Friedrich Theodor Vischer und anderer namhaften Gelehrten der schwäbischen Hochschule gesessen und hatte ein umfassendes Wissen von sehr polizeiwidrigem Zuschnitt in sein Vaterland heimgebracht, welches in einer andern, als jener bewegten Zeit unbedingt als geistige Kontrebande erklärt worden wäre. Wie ich ihn so hinschreiten sah, raschen und doch nicht unsteten Ganges, mit dem leuchtenden, tiefliegenden Aug': da dachte ich mir, das ist ein eigener Weg, den dieser früh gereifte junge Mann geht, ein Weg in eine volle Zukunft hinein, mit einem weiten Ausblick. Ein redlicher starker Drang, zu nützen und zu wirken, hatte Springer von seinen weit angelegten Studien hinweg nach der Heimat zurückgetrieben. Da kam er denn zurück, als daheim die Riegel des Absolutismus sprangen, um sich gleichsam „als Dozent der Freiheit" vor seinen Landsleuten zu habilitieren. So war es auch. Bald darauf stand er hinter dem Katheder des großen Hörsaals des ersten philosophischen Jahrganges (der „Logik") im Klementinum und dozierte dort in freier Rede die Geschichte der französischen Revolution — und dies vor einem begeisterten Auditorium von Jungen und verjüngten Alten, das alle Bänke füllte

und dichtgedrängt bis zur Tür stand. Wie hatte sich die Szenerie dieses Hörsaals so völlig geändert! Früher saßen dort, von Bankaufsehern auf die Frequenz hin kontrolliert, nach alphabetischer Reihenfolge die Hörer, gelangweilt dem Vortrage folgend, zuweilen vom Professor aufgerufen — und nun diese Umwandlung! Springer trat aber in Prag auch in den publizistischen Dienst: er schrieb Leitartikel für das „Konstitutionelle Blatt aus Böhmen", das, von der Firma Gottlieb Haase Söhne herausgegeben, nach etwa einjährigem Bestande in die zu einem politischen Tagblatte umgewandelte „Bohemia" aufging. Springer als Journalist nimmt zuvörderst unsere Beachtung in Anspruch.

Er verstand das Fach genau, als ob er nie etwas anderes getrieben oder ferner hätte treiben wollen und schrieb einen trefflichen Zeitungsstil. Die allgemeine Rhetorik des Freiheitsrausches, die damals mit betäubendem Pathos die Zeitungen füllte, hatte er sehr früh abgelegt und befliß sich mit großem Scharfsinn der sachlichen Erörterung der Zeitfragen. Nun machte allerdings seine politische Anschauung einen Prozeß durch; das Wort: „Du glaubst, du schiebst und wirst geschoben", gilt insbesondere von einer bewegten Zeit und nicht minder von den Einflüssen des Ortes, von dem aus man die Bewegung beobachtet. In dem ersten Artikel, welchen Springer für das „Konstitutionelle Blatt" schrieb, empfahl er noch die Beschickung des Frankfurter Parlaments, gar bald aber trat er für die Stellung Österreichs außerhalb Deutschlands ein und ebenso für die weitere innere Entwicklung Österreichs zu einem Föderativstaat. Seine politische Anschauung hatte damals einen starken Neigungswinkel nach der tschechischen Seite hin, bis sie sich weiter doch wieder deutsch aufrecht stellte. Man kann sagen, Palacky, Rieger, vor allem Pinkas haben auf ihn vorerst eingewirkt — aber nur in bedingter Weise. Wenn auch

Springers förderalistisches Programm den tschechischen Politikern zusagte und mit ihren Wünschen stimmte, so war er doch nicht in Reih und Glied ihr Parteigenosse. Er gewann seinen Standpunkt nicht aus der naiven Beteiligung an der tschechischen National-Politik, sondern aus der Analyse des Staatsbegriffes von Österreich; über das rein nationale Moment dachte er hinaus und es lag ihm auch durchaus ferne, die deutsche Empfindung, welche er doch als deutscher Kulturmensch verstand, in ihrem wesentlichen Zug verletzen zu wollen.

Springer hat seine publizistischen Ansichten von damals mehrfach rekapituliert; so in den Broschüren: Österreich und die Revolution" (Leipzig, 1850); „Österreich, Preußen und Deutschland, mit einem Sendschreiben an Graf Ficquelmont" (1851); dann ebenso in den einleitenden Kapiteln zur „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809" (Leipzig, 1863). Sein Raisonnement läuft in der Hauptsache darauf hinaus: Österreich habe zur Zeit, als es absolutistisch regiert wurde, für einen einheitlichen Staat gegolten, trotzdem sogar die offiziellen Schulbücher immer nur von „österreichischen Staaten und österreichischer Staatengeschichte" sprachen. Tatsächlich habe das alte Österreich aus einem Konglomerate äußerlich abgestorbener Körper bestanden, welche lediglich ein mechanisches Leben in dem europäischen Gleichgewichtssysteme entfalteten. Hätte sich die österreichische Regierung mit einer bestimmten Rasse identifiziert, so besäße die Welt heutzutage vielleicht eine österreichische Nation; sie hielt es jedoch für die Dauer ihrer Herrschaft für vorteilhafter, keine einzige der ihr untertänigen Nationen zu einem selbständigen Leben zu wecken. So habe denn das Nationalgefühl seinen politischen Ausdruck noch nicht gefunden, als die Revolution ausbrach. „Die Wiener Revolution wurde nach keinem Programm gemacht,

sie bezeichnete nicht den Sieg einer Partei oder den Triumph eines Staatsmannes, sie bewirkte bloß, daß das mechanisch zusammengefügte absolute Österreich auseinanderriß und seine Teile je nach ihrem Gewichte bunt durcheinander rollten." Österreich trage aber in sich „unvertilgbare Keime einer Bundesgenossenschaft", und man habe es ganz außer acht gelassen, „daß die innere Entwicklung seiner Volksstämme nur durch ein reich gegliedertes politisches Leben gefördert werden könne". Die Beteiligung am Frankfurter Parlament habe sich in dieser Hinsicht als störend erwiesen; doch sollen damit keineswegs die Ansprüche der deutschen Nation im geringsten bestritten sein. „Sie hatte das unbedingte Recht, ihrer vielhundertjährigen Zerstücklung endlich eine Grenze zu setzen, ihre politische Einheit zu proklamieren, ihre zukünftige Verfassung selbstständig festzustellen." . . . „Ebenso wenig soll damit ein Tadel gegen die deutsche Bevölkerung Österreichs ausgesprochen werden, daß sie rückhaltslos dem Zuge des Nationalgefühls folgte. „Wie für alle Volksstämme Österreichs, so war auch für den deutschen die März-Revolution seine nationale Auferstehung und darum seine hastige Annäherung an die ihm durch äußere Gewalt entfremdeten Brüder erklärlich und natürlich." Nun aber entgegnet Springer in der oben angeführten Broschüre vom Jahre 1850: „Wogegen wir uns aussprechen, ist die unklare Forderung des Anschlusses Österreichs als eines Gesamtstaates an Deutschland, die dadurch hervorgerufene Verwirrung in den Beziehungen beider Länder, die gleichzeitige Einberufung zweier Reichstage, deren Beschlüsse, teilweise für dieselben Gebiete geltend, sich kreuzten, oft widersprachen und so die ganze Kraft der Volksvertretung lähmten." Und was ihm vor allem entscheidend dünkt, macht er zum Schluß einer längeren Erörterung geltend: „Der deutsche Bundesstaat, der Preußen und Österreich umfaßt, schließt zwei Großmächte in sich. Welches

politische Ungetüm! Beide zusammen können nicht bestehen; welche soll, welche kann zurücktreten? Preußen, ein beinahe ausschließlich deutscher Staat, oder Österreich, das, um Preußen den Vorrang abzulaufen, es an deutschnationalem Eifer übertreffen, die größere Hälfte seiner eigenen Bewohner von sich zurückstoßen, die nationale Freiheit in seinem eigenen Innern unterdrücken müßte?"

Man kann sich leicht denken, wie widerstrebend damals ein solches Raisonnement den deutschen Kreisen der Heimat erscheinen mochte, in welchen sich gar bald eine gereizte Auffassung der deutschen Frage gegenüber den sich immer steigernden tschechischen Ansprüchen herausstellte. Unter solchen Verhältnissen wollte man sich am allerwenigsten die Pforte gegen Deutschland hin vor der Nase zuschlagen lassen. Vom Standpunkte der deutschen Gefühlspolitik wurde Springer als ein Abtrünniger betrachtet und von jenem der tschechischen Gefühlspolitik, welche mehr noch eine Politik der Leidenschaften war, wieder als Gesinnungsgenosse angesehen. Es wird ihm selbst in dieser Stellung seltsam zumute gewesen sein.

Die angestrengte publizistische Beschäftigung drückte auf Springers Gesundheit, und nebenher wurde auch in ihm der kunstwissenschaftliche Studiendrang wach. Da unternahm er denn eine Reise nach den Niederlanden, Frankreich und England, ließ sich aber von London aus durch seine politischen Freunde zur Rückkehr nach Prag bewegen. Hier übernahm er gemeinschaftlich mit seinem Freunde Augustin Smetana, einem Kreuzherrn von philosophischer Bildung, der dann es höchst resolut wagte, seinen Austritt aus dem Kloster wie aus der Kirche bündig zu erklären — die Redaktion eines föderalistischen Organs: „Die Union", welches aber nach kurzer Lebensdauer durch ein Verbot des Ministeriums Schwarzenberg eingestellt wurde.

*

Vielfach durch die jüngsten Wahrnehmungen enttäuscht, dazu über die Winkelzüge der tschechischen Parteipolitik hinreichend aufgeklärt, entschloß sich Springer allen Ernstes, das Lehramt als sein Ziel im Auge zu behalten. Das ging aber in Österreich schwerlich an, wo man eine Persönlichkeit, die im Revolutionsjahre ihr Gesicht in so scharfem Profil gezeigt hatte, auch bei unleugbarer Lehrbefähigung schlechtweg ablehnte. Springers notgedrungener Entschluß, ein Katheder in Deutschland aufzusuchen, war ein großer Verlust für uns, aber ein entschiedener Gewinn für ihn selbst. Weder seine wissenschaftliche noch seine schriftstellerische Tätigkeit hätte sich unter Alexander v. Bach und Graf Leo Thun je zu so freiem Zug entwickeln können; es wäre auch vielleicht eine Gesinnungefahr für Springer gewesen, zu lange in der Nähe der tschechischen Politiker zu weilen. Er habilitierte sich denn 1852 für Kunstgeschichte in Bonn, wo er nachher außerordentlicher, dann im Jahre 1860 ordentlicher Professor wurde. Im Jahre 1859 unternahm er, nachdem er schon als Jüngling Italien besucht hatte, zuvörderst aus Gesundheitsrücksichten eine Reise nach Sizilien. Der eingeheimste Studiengewinn war die schöne Arbeit über „die mittelalterliche Kunst in Palermo". Nachdem sich seine Stellung in Bonn befestigt hatte, war er in der Lage, einen Ruf nach Zürich abzulehnen.

Sehr bedeutsam war für Springer in Bonn die freundschaftliche Beziehung zu Friedrich Chr. Dahlmann. Seine Haltung im Frankfurter Parlament hatte ihm von Anfang an imponiert; nun trat persönlicher Gedankenaustausch hinzu, und der ehemals gemaßregelte Göttinger Professor und der exilierte Dozent aus Prag verständigten sich auf dem neutralen Boden von Bonn in allen wesentlichen Punkten. Springer stimmte mit Dahlmann völlig darin überein, wie dieser sich Deutschlands Zukunft unter Preußens Vorherr-

schaft dachte, und er gab wieder seinem jüngeren Freunde gerne carte blanche für dessen Vorschläge zur Konstituierung des „Völkerreiches“ Österreich. Springer schrieb später die Biographie Dahlmanns (2 Bände, Leipzig 1872) und setzte darin dem bedeutenden Gelehrten und Politiker ein schönes Denkmal der Pietät.*) „Unter den Ahnenbildern d.s deutschen Reiches“ — so besagt das Schlußwort — „ist neben einem Stein, Arndt auch Dahlmann eine Stelle für immer gesichert, ebenso gesichert das Andenken bei den kommenden Geschlechtern. So lange uns Dahlmanns Bild

---

*) Mit Nachdruck charakterisiert Springer an verschiedenen Stellen jener Biographie, die zugleich die Geschichte des Frankfurter Parlaments in sich befaßt, das genau präzisierte Verhalten Dahlmanns zu Preußen und Österreich, weil dies gar sehr zur Bekräftigung seiner eigenen Ansichten diente. Vor allem betont er Dahlmanns berühmte Erklärung an den König von Preußen (30. April 1848), welche in dem Ausspruch gipfelt: „Darf ich noch Eines hinzufügen? Alle in die konkrete Lage der Dinge tiefer eindringenden Vaterlandsfreunde, mit denen ich Rats gepflogen, sind lebendig davon überzeugt, die Reichs-Oberhauptschaft, wie sie denn heiße, müsse in dem mächtigsten, rein deutschen Hause Deutschlands mit erblichem Rechte gegründet werden. Österreich kann dieses Haus nicht sein, der König von Ungarn und unglücklicherweise auch vielleicht der König von Böhmen macht das unmöglich; Preußen ist dazu durch eine höhere Waltung berufen, als die erste deutsche und nach den neuesten Erklärungen vollends rein deutsche Macht.“ Wohlbekannt ist auch der leider ablehnende Königsbrief vom 3. Mai. — Ebenso nachdrücklich wird der zähen Beharrlichkeit gedacht, mit welcher Dahlmann für den im Vereine mit Droysen von ihm entworfenen § 2 im Verfassungsausschusse einstand: „Kein Teil des deutschen Reiches darf mit nichtdeutschen Ländern zu einem Staate vereinigt sein.“ Damit dieser Paragraph, der sich gerade gegen Österreich kehrte, ja deutlich verstanden würde, fügte Dahlmann in der näheren Begründung hinzu: „Wenn Österreich seinen ganzen Umfang behalte, ohne sich in seine verschiedenen Nationalitäten zu lösen, dann könne es nur in einem völkerrechtlichen Bunde mit Deutschland sich vereinigen.“

nicht unverständlich geworden ist, so lange seine Charakterstärke, sein unbeugsamer Wille, sein Rechtssinn uns Achtung gebieten und willig als Muster geehrt werden, so lange der Grundsatz bei uns waltet und herrscht, welcher den Kern seiner Natur bildete: ‚Die besten Kräfte muß jeder Einzelne dem Staate hingeben, der Staat aber darf nicht versehren, was unser Dasein wertvoll, unsere Seele gottähnlich macht, unser sittliches Wesen' — so lange steht auch nicht zu fürchten, daß die Größe Deutschlands die Mittagshöhe bereits überschritten hat". Über seine persönlichen Beziehungen zu dem seltenen Manne sagt Springer in der Vorrede: „Von dem jüngeren Gelehrtengeschlechte stand ich wohl Dahlmann am nächsten. Acht Jahre freundlichen Verkehrs lehrten mich seine Gedanken und seine Natur kennen... Dahlmann hat mich bereits einmal meinen alten Bildern und Bauten abwendig gemacht, als er mich in der liebenswürdigsten Weise drängte und schließlich zwang, die neuere Geschichte Österreichs zu schreiben; unter dem Schutze seines Namens betrete ich auch jetzt wieder die Pfade der neueren Geschichte, die ich eigentlich für mich schon verschlossen glaubte."

Wenn man Springer in jenem Zeitpunkte vorwarf, er sei in Prag nahezu slavisch gewesen und wäre dann in Bonn überdeutsch geworden, so tat man ihm zweifach Unrecht. Hatte er doch schon in der „Union" zu Prag die Rechte Preußens auf die Führerrolle in Deutschland vertreten und gerade aus diesem Grunde ward die Zeitung dazumal unterdrückt. Freilich erhielten seine in der Wesenheit unveränderten politischen Anschauungen eine andere Reflexbeleuchtung in der Nähe Dahlmanns, als in jener Palacký's und Riegers.

*

Das wichtigste Ergebnis der Anregung, welche Springer von Dahlmann empfangen, war jedenfalls die Abfassung der „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809“ in zwei Bänden (Leipzig 1863—64). Was hat dieses Buch seinerzeit für ein Aufsehen gemacht! Der Eindruck war sprengstoffartig, er glich einer Explosion: die Wirkung eines Stachels, der in wildes Fleisch gedrungen war. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Entrüstung der Altkonservativen über dieses Buch größer war oder jene der tschechischen Landsleute des Autors. Aus der Distanz erst hat Springer die richtige Perspektive für die mitdurchlebte Epoche gewonnen. Es mußte für ihn ein ganz besonderes Interesse haben, die nach und nach aufgenommenen Einzelbilder der Bewegung gleichsam in einem Stereoskop-Apparate zu sammeln; er gruppierte die Bilder so: „Die Genesis der Revolution. — Die Jubelwochen der Revolution. — Die parlamentarische Periode. — Die Krisis der Revolution. — Die Rückkehr zum Absolutismus.“ Die Darstellungsweise, in welcher der Puls der Zeit mit beschleunigten Schlägen fühlbar wird, hat weit mehr vom publizistischen als vom historischen Stile; der Stoff war zu aktuell heiß, als daß er die Form ruhiger Geschichts-Beschaulichkeit etwa in Rankes Objektivität zugelassen hätte. Die Darstellung war namentlich vom zweiten Bande an, da, wo sie mit den Märztagen 1848 einsetzt, weit mehr eine Kritik der Revolutions-Vorgänge, als eine Erzählung derselben. Keine der Irrungen und Sünden der Epoche blieb verschont: einmal die Sorglosigkeit der Wiener Bevölkerung, welche, nachdem sie soeben das schwere Joch der alten Regierung gebrochen, nichts Eiligeres zu tun hatte, als sich unter die Herrschaft Unmündiger und Unverständiger zu beugen; die unklare Auffassung der deutschen Frage, bei welcher „nationale Eifersucht, Rivalität gegen Preußen, nebelhafte Vorstellungen

von deutscher Freiheit, den süddeutschen Republikanern abgelauscht, den Kern des plötzlich aufflammenden deutschen Bewußtseins bildeten; andererseits aber wieder die frevelnde Aufstachelung der nationalen Leidenschaften durch die tschechischen Führer, die von dem Prager National-Ausschuß eingeleitete, geheuchelte Loyalitäts-Bewegung gegenüber den Mai-Ereignissen in Wien u. s. f. Ganz meisterhaft ist die Charakteristik des Slaven-Kongresses in Prag mit der babylonischen Sprach- und Gedankenverwirrung seiner toll sich kreuzenden Tendenzen.

Eigentlich nimmt Springer halb unwillkürlich mit der Entrollung des Zeitbildes zugleich eine Revision seiner eigenen politischen Anschauung vor, die sich doch sachte von der ursprünglichen Stelle mit wegbewegt hat. Weiterhin lernte auch Springer es deutlicher einzusehen, daß bei tatsächlicher Durchführung der Föderativ-Verfassung und Dezentralisierung in Österreich lediglich das slavische Element gewinnen könne, während das deutsche dagegen ohne starken zentralen Rückhalt unfehlbar preisgegeben wäre. So fühlte er denn auch immer mehr Achtung und herzliche Teilnahme für die energische, zielbewußte Wehrhaftigkeit des Deutschtums in Böhmen; es ist auch bezeichnend, daß er den hochbewährten, mannhaft ausdauernden Führer der Deutschen in Böhmen, Dr. Franz Schmeykal, zu seinem mit allgemeinster Teilnahme gefeierten sechzigsten Geburtsfeste besonders sympathisch begrüßte.

Die nähere Beurteilung Springers als Politiker käme einer fachmäßig berufenen publizistischen Feder zu; ich kann mich da nur referierend verhalten. Nicht unberührt darf es bleiben, daß der Föderations-Gedanke, welchen Springer schließlich für Österreich aufgab, ihn doch in anderer Beziehung weiter beschäftigte. Nur suchte er die Bühne für dessen Verwirklichung weiter abwärts auf, dort, wo die Völker so

recht aufeinanderschlagen, auf der Balkanhalbinsel. Dahin zielte bereits seine publizistische Tätigkeit während des orientalischen Krieges (1854—1856); ihr Programm war die Emanzipation der Vasallenstaaten der Türkei in Form eines Staatenbundes, jedoch ohne russisches Protektorat. Ein verwandter Gedankenzug geht durch die zahlreichen Artikel Springers im „Neuen Reich“ während der Dauer des letzten russisch-türkischen Krieges.

*

Wir haben noch Anton Springer als Kunsthistoriker ins Auge zu fassen, da namentlich in dieser Seite seiner Wirksamkeit dessen hervorragende wissenschaftliche Stellung gegründet ist. Freilich kann dies an gegenwärtiger Stelle nur skizzierend, keineswegs erschöpfend versucht werden. — Es mag auf den ersten Blick befremden, daß wir ihn wiederholt die Rollen seiner Tätigkeit zwischen politischer Geschichte, Publizistik und Kunstforschung wechseln sehen — und doch hatte dies in der Anlage seiner Persönlichkeit einen wohlmotivierten Zusammenhang. Er faßte auch die Kunst von vornan im welthistorischen Sinne auf, erblickte in ihren Formen Symbole und Verkörperungen von Zeitgedanken und schon darum fiel ihm die ästhetisch-artistische, sowie die historische und politische Betrachtung der Dinge nicht getrennt auseinander. Die Frage, wie sich Kunst und Zeitalter zueinander verhalten, beschäftigt ihn auf verschiedenen Stufen des eigenen Bildungsganges immer aufs neue. Bezeichnend hiefür ist zunächst die Einleitung des ziemlich frühen Buches: „Kunsthistorische Briefe: die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung“ (1852—57), welches er noch in Prag begonnen und als Privatdozent in Bonn fertig geschrieben. Eine auffallende Ver-

zagtheit spricht sich da in den Bemerkungen über die Kunst der Gegenwart und der Vergangenheit aus. Wer so wie er dem tumultuarischen Hergang der revolutionären Bewegung, die mehr entstaltet als gestaltet, mit starken Anteil gefolgt war, konnte nicht wohl daran glauben, daß aus den noch weiter gärenden Zeittendenzen heraus ein klares, künstlerisches Formen und Bilden sofort aufs neue entstehen könne.

„Unsere Zeit, in allem, was ihr eigentümlich ist und ihr Wesen ausmacht, stößt die Kunst von sich, und auch die Kunst ihrerseits bietet nichts oder wenig für die Zeitbedürfnisse. Bald ist es der Inhalt, welcher der formellen Begrenzung im Schönen widerstrebt, bald die Form, welche sich gegen die Füllung mit zeitgemäßen Ideen sträubt... In früheren Epochen konnte die Kunst Volksgedanken ausdrücken, es verkörperte sich in ihr das innerste Wesen des Zeitalters, mit einem Worte: die Kunst trat historisch auf — Eigenschaften, welche leider der modernen Kunst notwendig abgehen müssen. In den Baulinien fühlte das Volk seine eigene Empfindungsweise nach, in dem poetischen Schicksale der tragischen Helden fand es seinen eigenen Glauben wieder. Wir können unserer Kunst nichts Ähnliches bieten — denn wir haben keine fertige Weltanschauung, wir besitzen keine allgemein giltigen Lebensformen, wir haben unser Schicksal noch nicht gefunden."

Diese mutlose Ansicht über den unkünstlerischen Charakter unserer Epoche korrigiert sich später bei Springer; freilich liegt ein großes Stück Zeit dazwischen. Da fällt unser Blick auf den Artikel: „Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst" (in dem prächtigen Buche: „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte", Bonn 1867, zweite Auflage, 1886). Wer von „Zielen" der Kunst spricht, hofft und erwartet wieder etwas von ihr! Allerdings konstatiert Springer auch da gewisse schwer zu überwindende Schwierigkeiten.

„An alten Gedankenreihen wird gerüttelt, ohne daß die Grundlage neuer Anschauungen schon feststeht; der Ballast alter Überlieferungen droht uns zu Boden zu drücken und dennoch können wir uns

derselben nicht leicht entschlagen; mit allen früheren Weltaltern fühlen wir uns geistig verbunden und trotzdem sollen wir eigene Originalität und frische Selbständigkeit an den Tag legen. Die Größe dieser Schwierigkeiten ist nicht zu unterschätzen.

Zum trübseligen Verzichte auf die künstlerische Tätigkeit sollen sie uns aber so lange nicht bewegen, als nicht bewiesen wird, daß die Natur selbst alt und müde geworden. . . Wir ahnen nicht die künftige Gestalt unserer Geisteswelt, wir begreifen nicht, wie sich die Phantasie in einem Reiche unpersönlicher Gewalten zurechtfinden wird. Darum dürfte eine neue Kunstperiode keineswegs in naher Aussicht stehen, das Schwanken in der Richtung, der Kampf zwischen alten und neuen Überzeugungen, die zaghafte Scheu vor großen Zielen in dieser Zeit des Überganges noch länger andauern. Den besten Trost gewährt indes die Einsicht, daß das Werkzeug künstlerischen Schaffens in den Händen des jüngeren Geschlechtes nicht rostet, daß es geschärft und geschliffen erhalten wird. Das läßt uns unter anderm von der Herrschaft des Naturalismus in der Kunst und der beinahe unbegrenzten, fast charakterlosen Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Kunstformen billiger denken. Wir sind in dieser Hinsicht noch Lernende; und so lange wir lernen, brauchen wir nicht allzu sehr ein sieches Greisenalter unserer Bildung zu fürchten."

Wie in der Politik, so nahm Springer auch in der Kunst immer Stellung zu den Zeitbestrebungen, suchte sie für sich und andere auszulegen und klarzustellen; kein Symptom, kein charakteristisches Lebenszeichen entging da seiner Wahrnehmung. Auch in Kunstsachen hatte er nicht bloß ein gebildetes Urteil, sondern eine bestimmte Gesinnung, für die er einstand. Das Bildungsfundament, auf welchem in jüngeren Jahren die Kunststudien Springers fußten, war philosophischer Herkunft. Die Ästhetik Hegels mit ihren großen Perspektiven und ihre Fortbildung durch F. Th. Vischer hatte auf ihn entscheidend eingewirkt, dazu jene geschichtsphilosophische Betrachtungsweise, welche ebenfalls aus Hegelschen Anregungen herzuleiten ist. Der Bildungsweg der strebenden Geister, welche in den Vierziger-Jahren ihren Entwicklungsgang durchmachten, bewegte sich zumeist

vom Allgemeinem zum Besonderen, vom Gedankenhaften zum Konkreten hin, worin man sich in der Regel erst später zurechtfand. Vor allem strebte man einen weiten Horizont zu gewinnen, man sehnte sich nach „Weltanschauung". Bei Springer trat wohl bald der Drang nach Wirklichkeit zu dem Durst nach Ideen hinzu; die politischen Ereignisse wurden ihm eine frühe Erfahrungsschule. Auch seine kunsthistorische Forschung senkt sich stufenweise immer tiefer in den empirischen Stoff ein; er gewinnt, wo es darauf ankommt, die volle Sicherheit und besonnene Methode der Detailforschung, aber in den allgemeinen Überblicken bricht immer wieder die philosophische Denkweise durch — und an solchen Stellen glänzt auch der Stil der Darstellung gleichsam von Innen heraus, wie eine nie erloschene Jugendflamme. Einzelne von den Fachwerken Springers sind lediglich für den Lehrzweck, für das Katheder geschrieben; so das „Handbuch der Kunstgeschichte" (von Friedrich Th. Vischer mit einer Vorrede eingeführt: Stuttgart 1855). Gleich darauf regte sich aber um so lebendiger der geistreiche Schriftsteller in ihm, der seine Gelehrsamkeit flüssig machen, sich den weiteren Kreisen der Gebildeten mitteilen will; so in der noch ziemlich frühen Schrift: „Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert" (Leipzig 1858). Ganz besonders ist dies auf der Höhe seiner Reife in dem oben angeführten Werke „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte" der Fall. Hier entwickelt Springer seine volle Meisterschaft als Essayist; so namentlich in den Abschnitten: „Leo Battista Alberti", „Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse", „Dürers Entwicklungsgang", „Die deutsche Baukunst im sechzehnten Jahrhundert", „Rembrandt und seine Genossen". Und wie sehr sich sein Blick für das feine Einzelne, für die intimen Merkmale der Kunst geschärft hat, ersehen wir in derselben

Reihe aus dem Essay: „Der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich". Die scharfsinnige Abhandlung „Kunstkenner und Kunsthistoriker" macht den Eindruck einer kleinen Bekenntnisschrift, man liest zwischen den Zeilen, auf welchem Wege Springer selbst, ein Denker über die Kunst, zum Kenner derselben geworden ist. Ganz besonders interessant ist es, wie schließlich Springer mit zwei so eminenten Durchforschern des Details der Kunstgeschichte, wie Crowe und Cavalcaselle, auf einem Punkte zusammentrifft; es geschah dies in der deutschen Ausgabe dieses Werkes über „altniederländische Malerei", welches durch Springers Bearbeitung und Zusätze wesentlich an Wert gewann. Die Gründlichkeit versteht sich immer gegenseitig, von welchem Ausgangspunkte her sie sich immer begegnen mag.

Springer hatte das Glück, mit seinem hochgeschätzten Hauptwerke über Rafael und Michelangelo (2 Bände, 1. Auflage 1877, 2. Auflage 1883) seine eifrigst betriebenen Renaissance-Studien zu dem denkbar höchsten Gegenstand emporzuführen. Die müden Lider fallen ruhiger herab, wenn das Auge vorher solche Strahlenfülle eingesogen hat. Das hohe Thema hatte ihn vorher schon von dieser oder jener Seite her beschäftigt; wiederholt gibt ihm die Ausdeutung der „Disputa" und der „Schule von Athen" von Rafael zu schaffen; gleichfalls als Vorarbeit tritt „Michelangelo in Rom" (1875) hinzu. Nun ging er an die abschließende Durcharbeitung. Die sixtinische Kapelle, die Stanzen des Vatikans sind längst repräsentative Ehrenräume der deutschen Kunstforschung geworden; nach Rumohr und Passavant sind hier Ernst Förster, Jacob Burckhardt, Hettner und Hermann Grimm Führer und Erläuterer gewesen und Anton Springer schließt sich, das Beste und Reifste seiner Kunstanschauung zusammenfassend, in würdigster Weise an.

*

So vorzeitig ihn der Tod abrief, so ist in der Lösung der wesentlichen Lebensaufgabe seine Existenz doch nicht fragmentarisch geblieben. Er hat den Inhalt seine Geistes, seiner Bildung und Weltbeobachtung ausgesprochen, er ist in einer geistigen Gestalt hinweggegangen, die sich deutlich umzeichnet und der Erinnerung bewahrt bleibt. Weiter bringt es der beachtenswerte Mensch nicht, ob nun sein Abgang früher oder später erfolgt.

Die Nachfrage ist zum Schlusse berechtigt, in welcher Art ein so reiches Geistesleben, wie das Springers, sich stilistisch ausgearbeitet hat. Der Heißhunger, mit welchem er sich bereits als Jüngling auf den Wissensstoff stürzte, von Philosophie zu historischen und Kunststudien, von diesen zur Publizistik, dann wieder zur Kunstwissenschaft und Geschichte überging, gab seiner Schreibweise im Anfange etwas Hastiges und Sprudelndes, das später in ein ruhigeres Tempo überging, ohne daß doch der allgemeine Wurf und Zug der Darstellung ein anderer geworden wäre. Springers Stil hat die schriftliche Beredtheit eines geistreichen Mannes, der auch mündlich sich mit Erfolg mitzuteilen weiß; es ist eine breite Gedankenströmung, deren Rauschen man mit zu vernehmen glaubt, eine lebendig dozierende Rhetorik, die stärkere Akzente aufsetzt, wo es nötig erscheint. Der immer rasche, forteilende Denkprozeß reißt das Wort mit sich wie eine Welle um die andere, bei nicht stets wählerischem Ausdrucke. Den Konversationston der Wissenschaft, wenn wir so sagen dürfen, sprach aber Springer mit der größten Gewandtheit.

Rührend ist es zu wissen, daß der Dahingeschiedene ein echter voller Heimatsmensch blieb, obgleich seine erfolgreichste Tätigkeit, seine literarischen Ehren ihm in Deutschland grünten und er in diesem zweiten Vaterlande auch wissenschaftlich mit vollster Hingebung gedient hat.

Während seiner längeren akademischen Wirksamkeit in Leipzig verging kaum eine Ferienzeit, in welcher er nicht nach Bodenbach gekommen wäre, um hier am äußersten Saum seine Heimat zu grüßen. Die sanften Bergeshöhen greifen da so schön zusammen, und das sonst eigensinnig in sich geschlossene Böhmen entläßt seine Elbe nach dem Norden, zur freien Strömung bis ins Meer. Der halb freiwillig scheidende, halb doch ausgestoßene Heimatssohn mag sich an diesem Ort immer seine eigenen Gedanken gemacht haben, und die hinausströmende Elbe war auch für ihn symbolisch. Aber dieser Gruß an der Landespforte blieb ihm um so innig-werter. Wie gern verkehrte er da mit dem ihm vorgestorbenen Professor August Breisky, dem geistvollen medizinischen Forscher und Arzt, und seiner edlen Gemahlin, wenn sie hier, wie es die Regel war, zusammentrafen! Da stillte Springer das leise nagende Heimweh, das ein tiefer angelegter Mensch bei aller Anstrengung der Bildung niemals völlig überwindet.

Bernhard Grueber.*)

Wenn Persönlichkeiten von einem reichen, aber nicht ausreichend bekannt gewordenen Lebensinhalt aus dem Dasein scheiden, rühren sich Erinnerungen in halbdunklen Ecken, die dort lange schlaftrunken lagen. So erging es mir, als die Trauerkunde von dem am 12. Oktober 1882 zu Schwabing bei München erfolgten Hingange Bernhard Gruebers an mich gelangte. Das lokale Kulturbild einer ziemlich langen und öden, dabei gar manche gute geistige Kräfte aufreibenden Zeit wurde mir wieder lebendig; Staffagen aus diesem Bilde stiegen um den Grabhügel des hochverdienten, und noch mehr hartgeprüften Mannes empor, den sie auf dem heimatlichen Friedhofe in die Erde gesenkt haben, der aber mit der längsten Zeit seiner Wirksamkeit Böhmen angehörte.

Bernhard Grueber war in Donauwörth am 27. März 1806 geboren; Verwandte von ihm (und seiner Gemahlin) leben in Westfalen. Er war frühzeitig auf dem Baugerüste daheim, aber ebensowenig war ihm der akademische Hörsaal fremd; seine Bildung fiel in die Epoche Schelling-Oken mit ein bißchen Görres nebenher, literarisch streifte sie an Brentano und Eichendorff vorbei; artistisch nahm Grueber die Einflüsse in sich auf, die dazumal in München maßgebend waren und in deren Bannkreis alle Aufstrebenden traten. Ein allgemeiner, starker Kunstdrang, vorerst nicht auf ein bestimmtes Fach abzielend, trieb ihn

*) „Die Presse". Feuilleton vom 29. Oktober 1882.

von der Schulbank den Sälen der Akademie zu. Hier fand er die Türe zu aller Kunst offen und guckte lernbegierig überall hinein. Ehrlich sehnte er sich nach Form sowohl wie nach Farbe; der Maler rührte sich zuerst in ihm, dann auch der Bauformer, doch dieser nicht minder mit malerischem Zug. Große Kunst und Kleinkunst faßte er in seinem Auge gleich liebevoll in eins; mit nie ermüdendem zeichnerischen Trieb erhaschte er jede Ranke und Blume eines Ornaments, verfolgte die bildende Regung in die Form eines jeden Gerätes hinein, ob heilig oder profan. So ließ sich Grueber schon in den Lehrjahren an.

Entschieden richtunggebend, seine Bestrebungen zusammenfassend, wirkte aber im rechten Moment auf ihn der Einfluß von Jos. Daniel Ohlmüller, dem Architekten der Auer Kirche, zu dem er im Jahre 1830 in unmittelbare Beziehung trat. In seiner Bauhütte wurde unser Grueber gotisch gefirmt, und dieses künstlerische Sakrament wurde für ihn ein unauslöschliches Merkmal.

Im Jahre 1838 erhielt Grueber die Stelle eines Lehrers für Zeichnen und Bossieren an der Gewerbeschule zu Regensburg; sie brachte ihn sofort zu dem Kunstgewerbe in ein lebendig fruchtbares Verhältnis. So erwarb er sich lehrend und übend einen Kunstzweig um den anderen. Der erste große Rechenschaftsbericht über seine bisherigen architektonischen Studien ist das für jene Zeit sehr beachtenswerte Werk: „Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst", dessen erster Band (Augsburg 1839) die Ornamentik, der zweite (1841) die Konstruktionslehre behandelt; jeder Band enthält 50 lithographierte Tafeln, in jedem Strich nach den Aufnahmen des Verfassers. Das Titelblatt des zweiten Teiles bringt in dankbarer Erinnerung das Bildnis seines vorzeitig schon am 22. April 1839 verstorbenen Lehrmeisters Ohlmüller.

Eine böse Erkältung hatte dem noch jungen Manne bei den Restaurationsarbeiten am Dom von Regensburg, denen er in den dreißiger Jahren eifrig oblag, das Übel der Schwerhörigkeit zugezogen, das sich später noch steigerte. Mit diesem Übel lernten wir ihn dann in Prag kennen.

Für jemanden, der ihm näher stand, störte dies übrigens den Verkehr nicht sonderlich. Einige Worte, langsam, mit leiser Deutlichkeit an sein Ohr hin gesprochen, entfesselten sofort seine Mitteilsamkeit und er sprach gern und gut, mit sehr individueller Ausprägung seiner Ansicht. Da er die anderen nicht hörte, so waren es gleichsam gesellige Monologe, die er von sich gab. Die Vereinsamung einer fast völligen Taubheit gab seinem Gedankenleben eine Eigenart und Konzentration, der die scharfe Beize, doch immer auch ein gewisses Behagen nicht fehlte. Zuletzt war es nur eine lautliche Vereinsamung; denn Grueber war und blieb stets gesellig, zu jedem Aufschluß bereit und las es rasch von dem Gesichte des anderen ab, ob er ihn gehörig erfaßt und verstanden habe. In seinem tiefen, breiten Baß, mit den singenden, im Ton sich hinwiegenden Akzenten sprach er immer inhaltsreich, mit einem fröhlichen Interesse an der Aufmerksamkeit des Hörenden. In seiner Erscheinung sprach sich süddeutsche, baierische Derbheit fast typisch aus; damit verband sich aber große Feinheit der Empfindung und Auffassung. Dem harten Holze enttrieft oft umsomehr des edlen Harzes.

Grueber wurde im Jahre 1844 nach Prag berufen, um zur Zeit des Regimes des Grafen Franz Thun an der Kunstakademie als Professor für Baukunde und malerische Perspektive zu wirken. Er tat dies, trotz seines körperlichen Gebrechens, in höchst ersprießlicher Weise. Freilich hörte er die Prager Verhältnisse niemals recht und mag mißhörend dadurch in manche Mißbeziehung geraten sein.

Sicherlich war es besonders damals für eine nur einigermaßen bedeutsame Persönlichkeit, die von Deutschland herüber kam und dort vorher schon in vielversprechendem Aufstieg begriffen war, sehr bedenklich und gewagt, in Österreich, und vollends in Prag einzutreten, wo man derartige Voraussetzungen nicht kannte, oder wenn dies etwa der Fall war, doch nicht respektierte. Da mußte der Eingewanderte auf gut Glück seine Existenz von neuem anfangen, und konnte die frühere nicht hieher übertragen oder fortsetzen. Der Erfolg war dann jedenfalls fraglich. Das sollte auch Grueber sehr bald erfahren.

Eigentlich war fast jeder, dessen aufstrebender Wirkungsdrang in Prag beiläufig in die vierziger Jahre oder noch weiter hinaus fiel, meist unrettbar dem Los der Verschollenheit anheimgefallen. Die Prager Gesellschaft hatte zu jener Zeit alle Ansprüche einer Großstadt, doch dabei gar manche kleinstädtische Untugenden; sie war urteilsfähig, aber ohne rechte Wärme des Anteils; das Beste fordernd, jedoch kaum dazu ermunternd; dabei manche schätzungswerte Talente, die man damals hatte, in eingeschränktem, lokalem Dienste verbrauchend. Und nichts drang in jenen Tagen von Prag aus in die Welt: kein Buch, kein Name, kein Ruf. Wer sich nicht zu dem Entschlusse aufraffte, in der Zeit frischer und reger Kraft sich nach Wien oder noch besser hinaus nach Deutschland zu wenden, der kam auch bei schönen Anlagen literarisch, artistisch, wissenschaftlich in einen immer mehr sich verengenden Kreis von Wirkung und Anerkennung und schließlich schrumpfte er selbst auch zum Lokalmenschen ein, weil solche fortgesetzte zähe Einflüsse auch in das Individuum hineinwirken müssen. Der Ehrenname: „unser vaterländischer Dichter" oder: „unser vaterländischer Künstler", den der wohlgesinnte Herausgeber des Taschenbuches „Libussa", Paul Alois K l a r, gern im aus-

zeichnenden Sinn gebrauchte, hatte etwas Bedenkliches. Es war damit fast nur dies gesagt: „Bescheide dich! jetzt bist du bis auf Verjährungsfrist eine Notabilität für das Weichbild Prags — erwarte aber nicht weiter, daß man deiner lange gedenke oder draußen etwas von dir erfahre!“ Böhmen von hervorragender Begabung, ob deutschen oder tschechischen Stammes, haben anderswo Boden gefaßt und einflußreiche Wirkungskreise gewonnen; so Professor Anton Springer in Bonn, Straßburg und Leipzig und Ed. Hanslick in Wien, von Künstlern Gabriel Max in München, dann Jaroslaw Czermak unter Gallaits Einfluß in Brüssel. Alfred Meißner hat wohl lange in Prag gelebt, aber durch die freie Schwungkraft seines Talents, gar sehr auch durch Reisen, wie durch glücklich angeknüpfte Beziehungen nach auswärts hin sich eine hinausleuchtende Stellung zu schaffen gewußt — wie denn auch Moriz Hartmann, politisch und dichterisch mit Mut und Gesinnung vordringend, sein Haupt in Frankfurt wie in Wien sehr bemerkbar emporhob. Von den anderen Poeten wären Friedrich Bach, Uffo Horn gründlichst vergessen, wenn sich des ersteren nicht die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, des letzteren der um einheimisch deutsches Schrifttum wohlverdiente Dr. Eduard Langer in Neuausgaben angenommen hätten. Wie äußerst wenige und eben nur die ganz Ältesten, gedenken aber noch Bernhard Gutts, der mit scharfsinnigster Veranlagung für Kritik im höheren Stil durch eine Reihe von Jahren seine Theater- und Musik-Referate für die „Bohemia“ in Prag schrieb, um dann an dem Prager Verhängnis (nach übrigens kurzer Lebensdauer) zugrunde zu gehen, und klanglos zu den Schatten hinabzusteigen?

Dieser Bernhard Gutt stammte, wie Oskar Teuber in seiner „Geschichte des Prager Theaters“ (III. Teil, S. 286

Fußnote) zu berichten wußte, aus Nixdorf in Böhmen als Sohn eines armen Scherenschleifers, und war nach einer sehr fleißig verwendeten, aber ebenso hart durchhungerten Studienzeit in Prag endlich, da die Not aufs höchste stieg, schon verzweifelnd entschlossen, alles aufzugeben, seinen inzwischen zu Potsdam angesiedelten Eltern nachzureisen und selbst auch Scherenschleiferei zu treiben — bis ihn da im rechten Moment Dr. Rudolf Haase entdeckte, in ihm (wer weiß wie) den Funken des kritischen Berufes aufblitzen sah, und ihm nach Professor Anton Müllers Tode das Referat über Theater und Musik in der „Bohemia" übertrug. Nun wohl — das Unterhaltungsblatt „Bohemia" gewann dabei, nicht aber der Verfasser, der „kritische Scherenschleifer", dessen Namen und Andenken in den Spalten des Lokalblattes aufgezehrt wurde und spurlos untersank. — Und auch die Spur jener mit feiner, fachkundiger Feder geschriebenen Kunstberichte ist lange völlig verweht, die jener andere Bernhard aus Donauwörth — Professor Grueber — damals für die „Bohemia" geschrieben. Süddeutsche Kunstbegabung und norddeutsche Literaturbildung (denn eine solche kündigte sich bei Gutt, obgleich er nur in Prag seinen Schulgang durchgemacht hatte, unverkennbar an), traten da in demselben Blatt zu regelmäßigem artistischen und dramaturgischen Dienst zusammen. Anderswo wäre dies von eingreifender Bedeutung gewesen; in unserem Prag von dazumal ging dies ohne sonderlich bemerkbare Nachwirkung in der Flucht der lokaljournalistischen Erscheinungen vorüber. Die gebildeten Kreise waren wohl für geistige Anregung und Belehrung in höherer Richtung empfänglich aber nicht dafür besonders dankbar; man nahm auch das Bessere und Beste als selbstverständlich entgegen und war gar schnell fertig im Vergessen. Trotz des Stillstandes freierer Regungen, trotz mancherlei gar

sehr empfindlicher Stockung bei geringer Bewegung der Luft von obenher konnte man es gleichwohl nicht verstehen, wie eine Stadt gleich Prag, von einem doch unleugbaren Fonds an Intelligenz, inmitten der großen Kulturstraße zwischen Wien und Berlin belegen, sich so eigensinnig in sich hinein isolieren konnte, so wenig des Fremden in sich aufzunehmen geneigt war, und noch weniger des Eigenen nach außenhin abzugeben vermochte. Man muß eben das Gute und Tüchtige, das sich auf einheimischem Boden emporarbeitet, selbst vorerst in nächster Nähe fördern, damit es, daheim geschätzt und gewürdigt, auch den freien Weg in die Welt hinaus finde. Diese spröde Abgeschlossenheit Prags in der sogenannten „vormärzlichen" Zeit — allerdings auch durch Österreichs allgemeine politische Erstarrung mitbedingt — hat übrigens mit dem nationalen Gegensatz von Tschechisch und Deutsch, der um jene Zeit noch nicht so scharf heraustrat, fast nichts zu schaffen. Deutsche wie tschechische Talente litten gleicherweise unter jener geistigen Absperrung Prags.

Die Maler, welche sich in der Nähe der Kunstakademie daselbst bewegten, blieben in ruhmloser Verborgenheit: so die hochbegabten Brüder Josef und Guido Manes, als tschechische Maler liebenswürdig in der Zartfühligkeit ihrer nationalen Kunstempfindung; nicht minder der geschmackvolle Porträtmaler Johann Brandeis, der zu Paris in der Schule Coutures gar vieles für seine Technik gelernt hatte u. s. f. Die Reihe geht eben noch weiter. Selbst das Musikleben, sonst eine weithin bekannte Spezialität Böhmens, lokalisierte und verengte sich in Prag, und hegte und pflegte seine bloßen Ortszelebritäten auf dem Kirchenchor und im Konzertsaal. Johann Friedrich Kittl, dessen Kompositionen man, wenn auch nicht Kraft und Tiefe, doch Eleganz und sehr gefällige Wirkung nachrühmen

konnte, drang mit seinen Opern: „Die Franzosen vor Nizza" (sogar mit einem Text von Richard Wagner!), „Die Bilderstürmer", „Waldblume" nicht über das Prager Landestheater hinaus und beschloß seine Tage vergessen zu Polnisch-Lissa. Franz Skroup, der Komponist des so populär gewordenen Liedes „Kde domov můj", das ursprünglich eine Nummer in seiner Oper „Dráteník" bildete, ging zuletzt, wie ins Exil, als Theaterkapellmeister nach Rotterdam. Friedrich Smetana, die glänzendste musikalische Kraft der letzten Epoche, mußte gleichfalls als echter Heimatsmensch nur mit Widerstreben nach Gotenburg in Schweden als Musikdirigent ziehen, um zuletzt zwar die Kapellmeisterstelle am Nationaltheater in Prag zu erhalten, aber dieselbe wegen völliger Taubheit wieder niederlegen zu müssen. Seine prächtige Oper: „Die verkaufte Braut" wurde auf der Theater- und Musik-Ausstellung zu Wien so eigentlich erst entdeckt. Den Musikern gesellt sich, wie es sich von selbst versteht, der Musikgelehrte zu. Lange sehen wir da Dr. August Wilhelm Ambros bald mit staatsanwaltlichen Akten, bald mit Notenheften unter dem Arm stets geschäftig hin- und hertrippeln; von der geistreich betriebenen Musikkritik steigt er bald in das noch auf weite Strecken hin brachliegende Gebiet der musikgeschichtlichen Forschung hinein, und findet sich da sein Arbeitsfeld heraus, ohne daß seine Freunde und gelegentlichen Tischgenossen, die er, ein witziger Gesprächsvirtuose von seltener Beweglichkeit des Geistes, stets lustig zu unterhalten wußte, viel davon merkten, wie ernst und gewichtig sich daheim auf seinem Schreibtisch der hoch aufgespeicherte Studienstoff inzwischen häufte. Über Sorgen sich schrittweise hinaushelfend, findet er erst in Wien mehr gesicherten Boden unter den Füßen, ohne doch sein großes epochemachendes Werk, die „Geschichte der Musik", zu Ende führen zu können. —

Dies wären nur einige flüchtige Blicke auf gewisse immer sich wiederholende Entwicklungs-Hemmungen von damals. Später, bis zur Gegenwart heran, ist in diesen Zuständen alles anders, ohne Vergleich besser geworden — und namentlich hat das geistige Leben der Deutschen in Prag durch den festeren Zusammenschluß derselben an Intensität und Vertiefung ganz außerordentlich gewonnen.

Wir haben indeß unseren Meister Grueber an seinem Skizzenbuch oder seiner Zeichentafel verlassen, überzeugt, ihn jederzeit wieder da zu finden. Auch er erfuhr gar bald jenes lokale Schicksal, wie ich es eben charakterisiert habe, und dies war schlechthin nicht abzuwenden. Er klagte mir einmal in seinen alten Tagen, daß er durch seine lange Prager Existenz in seiner Heimat ganz in Vergessenheit geraten sei. Er hatte mit verschiedenen kunsthistorischen Einzelarbeiten (z. B. über den Dom in Monza) glücklich begonnen und besonders mit seinen „vergleichenden Sammlungen" und seinem Werk über „Christlich-mittelalterliche Baukunst", das wir in Kuglers Geschichte der Baukunst mehrfach zitiert finden, hohe Aufmerksamkeit in Fachkreisen erregt; als er sich aber von Regensburg entwurzeln ließ und nach Prag hin verpflanzte, entschwand er draußen dem Gesichtskreis. Er hatte seine Heimat verloren und eine neue nicht gewonnen. Als er in sehr vorgerücktem Alter sich genötigt sah, seine fast haltlos gewordene Existenz in Prag aufzugeben, kehrte er als ein Fremdling in sein Vaterland zurück, um dort seine Tage zu beschließen und die sonst immer rührigen Glieder für das Grab steif zu strecken — also doch für ein Grab in heimischer Erde.

Armer Zurückgetriebener! Wir sind dir diese Worte der Erinnerung wohl schuldig. Gegen die böse „Kraft der

Trägheit", die sich an ein bedeutendes Dasein wie an etwas Alltägliches gewöhnt, um es nach ebenso alltäglichem Brauch schließlich zu vergessen, müssen wir denn doch reagieren, so gut wir können.

Kaum hatte Grueber seine Wirksamkeit in Böhmen angetreten, so stellte er sich mit seinem Wissen und Können dem Lande völlig zur Verfügung, dem er nun angehörte — er trat gleichsam ganz in dessen geistige Eingenossenschaft, ohne daß man es ihm irgendwie Dank wußte. Eine Kunstgeschichte Böhmens — insbesondere eine archäologisch-geschichtliche Entwicklung seiner Bautätigkeit durch die Stilperioden des in Böhmen so stattlich auftretenden Mittelalters — dies schien ihm die Aufgabe zu sein, die seiner hier gewissermaßen harrte. Und er brachte alles Rüstzeug hiezu mit: die praktische Kunde des ausübenden Architekten, die gute Schule der kunsthistorischen Forschungsmethode und dazu die schriftstellerischen Eigenschaften einer lebendigen Darstellung und eines sachlich angemessenen Stils, der auch in der Detailuntersuchung nie trocken wurde und dem man dem Gegenstande gegenüber gleichsam die frische Kraft des Auges stets anmerkte. Was für eine liebevolle Mühe hat er an dieses sein Hauptwerk gewendet! Wie ungezählt viele Wanderungen hat er nach allen Richtungen durch Böhmen gemacht, wo keine Burg, kein archäologisch beachtenswertes Gemäuer, keine irgendwo hineinverbaute romanische Kapelle seiner Aufmerksamkeit entging. Er kannte Böhmen als eingewanderter Bayer kunstgeschichtlich von Stein zu Stein wie kaum ein Eingeborener. Neben den Arbeiten an dem Hauptwerke, mit dem er seine Lokalpflicht an Böhmen so bedeutsam abtrug, gingen die schätzbarsten Spezialarbeiten einher; so seine Monographie über den Prager Dom und die Kunsttätigkeit unter Karl IV. (Prag, 1869.) Es ist dies eine aus-

gezeichnete Charakteristik dieser Kathedrale und eine musterhafte Darlegung ihrer Baugeschichte, aus den Formen der verschiedenen Bauteile selbst abgelesen; scharfsinnig ist überall der Anteil der beiden Meister Mathias von Arras und Peter Arler von Gmünd gesondert. Dann folgen die wertvollen Publikationen: „Über die Kaiserburg in Eger" (publiziert von dem Verein der Geschichte der Deutschen in Böhmen) und die kleinere, aber vortreffliche Studie über den Volks- und Landbau: „Das deutsche und slavische Bauernhaus in Böhmen". Für solche Besonderheiten, für die Wechselbeziehungen von Ethnographie, Lokalüberlieferung und Bauwesen hatte Grueber bei seiner historischen Bildung und künstlerischen Ortsempfindung einen sehr fein entwickelten Sinn.

Grueber war in Böhmen auch vielfach als Architekt tätig. Er war da entschieden Bauromantiker und bewegte sich mit Vorliebe in dem Formenrevier des gotischen Stils, allenfalls mit einer klug nachgiebigen Zurechtstellung für die Bedürfnisse der Gegenwart. Das ging zu jener Zeit und namentlich in dem böhmischen Bauwinkel leichter an, wo man wohl gern mittelalterte, doch nicht allzustreng, nicht mit der vollen Folgerichtigkeit einer großen Bautendenz. Es gab aber damals und zunächst an Ort und Stelle, keine großen Bauaufgaben, welche die verfügbaren Kräfte zusammengefaßt und gleichsam in strengere artistische Verpflichtung genommen hätten.

„Im Kloster fand ich dumpfe Gönner," sagt der Schatten des Künstlers, den die Muse auf einer Wolke an der Hand führt, in „Künstlers Apotheose" von Goethe; und unser Bernhard Grueber fand als Architekt meistens nur „dumpfe" Auftraggeber im böhmischen Landadel, dem er seine Schlösser reparierte oder neu erbaute; zuweilen galt es auch, eine von anderen verdorbene neugotische Kirche

wieder heil zu bauen. Es war eine Zeit, und speziell in Böhmen auch ein Ort, wo es überhaupt nicht viel Rühmliches zu bauen gab. So war denn Grueber längst daran gewohnt, mehr seine bewährten Kenntnisse bei den ihm übertragenen Aufgaben rasch und bequem anzuwenden, als sein ganzes Können dafür einzusetzen. Er hatte überall schickliche, ja geistreiche Motive aus seinen Studienblättern in Bereitschaft, so bei der von ihm besorgten stilistischen Neubekleidung der Südfront des Prager Rathauses, wo er bei dem, was er oben an dekorativer Gotik in Giebelbau und Dachfenstern hinzufügte, mit der üppig überwuchernden Spätgotik des großen Tores nächst dem Turm und der noch sehr merklich gotisierenden Frührenaissance des dreiteiligen Mittelfensters (mit der Aufschrift: „Praga caput regni") ein ganz plausibles Abkommen traf. Sobald Grueber seiner architektonischen Liebhaberei frei nachgehen konnte, gefiel er sich in einem gewissen baulichen Spieltrieb, hierin wiederum der echte Romantiker. Abgetreppte Giebelaufsätze, Türmchen mit Wetterfahnen und derlei bauliche Phantasie-Zutaten machten ihm ein sichtliches Vergnügen, obgleich selbst seine Bauphantastik, dem Charakter der Epoche gemäß, etwas Schüchternes und Nüchternes hatte. Es war ja nur eine Zeit der architektonischen Velleitäten, nicht der herzhaften künstlerischen Entschlüsse. Kein Architekt, auch wenn er etwas konnte, hatte dazumal in der Regel die rechte Baukourage. Aber zur Baukunst, wenn ihre Leistungen wirken sollen, gehört Entschlossenheit; es gehört dazu der Mut, in entschiedener und ausdrucksvoller Form herauszugehen.

Grueber — unbestritten eine echte Künstlernatur — zog sich also bei dem Mangel an starkem Antrieb zum Schaffen immer mehr von dem Reißbrett an den Schreibtisch zurück. Am Ende sank bei ihm die Wage doch mehr

nach der Seite des Kunstwissens hin, obgleich der Sinn für alle technische und artistische Handhabung bei ihm hochentwickelt war. Was nur immer Fertigkeit heißt und ist, interessierte ihn bei all seiner bedeutenden und umfassenden Bildung. Er war ein eminenter Zeichner, der auch in die kleinste, baulich perspektivische Ansicht die Haltung eines wirklichen Bildes zu bringen verstand. (Beiläufig machte er sich einmal die Radierungen sämtlicher Illustrationen zu einem bescheidenen Touristenhandbuch „über den bayrischen Wald“, das er gemeinsam mit Adelbert Müller 1851 herausgab, als eine spielende Nebenarbeit eigenhändig, und war immer rasch zur Stelle, wenn man Ähnliches sonst von ihm verlangte.) Nicht leicht ist mir in Kunstkreisen eine Persönlichkeit der Art vorgekommen, der das Kleinste in artistischen Dingen nie zu klein und geringfügig war, und welche zur Handwerksseite der Kunst ebenso ihre Beziehung hatte wie zur höheren ästhetischen und historischen Auffassung derselben. — So ging er denn auch in seinen kunstwissenschaftlichen Arbeiten stets von der Aufnahme aus, in deren Genauigkeit er sich nie genug tun konnte; dann erst ging es ans Schreiben, dann — nicht früher — redigierte er sich den gründlichst erwogenen historischen Text zu seinem Zeichnungsmaterial. Die sogenannten „Illustrationen“ bildeten sonach die wesentliche Grundlage, nicht — wie es sonst üblich ist — nur die begleitenden Hilfsmittel für den Text.

Grueber hatte schließlich mit seiner Lehrstellung in Prag die denkbar bittersten Erfahrungen gemacht. Seine außerordentlichen Verdienste um die baugeschichtliche Durchforschung des Landes, dem er mit voller Hingebung seine Dienste gewidmet hatte, wurden nicht weiter mit Bezugnahme auf seine Position beachtet: „die Prager Kunstakademie, welche keine Staatsanstalt war, sondern nur als

Landesanstalt unterhalten wurde, schob ihn, als die Tschechen daselbst die Majorität erhielten, ohne Pension (!) heraus". So berichtet Hyac. Holland in der „Allgemeinen deutschen Biographie" 1904. Neben den Tschechen werden wohl die Klerikalen nicht minder auf Gruebers Entlassung hingearbeitet haben. Er war, dies wissen wir bereits, entschiedener Romantiker in seiner künstlerischen Gesinnung, aber sonst für eine kirchlich-tendenziöse Ausnützung dieser in sich rein gehaltenen Gesinnung nicht zugänglich. Mithin mußte er darum schon fortgeschafft werden. Nachträglich wurde Grueber durch einen Gnadengehalt des Kaisers teilweise entschädigt.

Mit einer rührenden Hast raffte er alle seine Kräfte in der letzten Zeit, je prekärer seine Existenz in den Jahren wurde, die der Ruhe gehören sollen, nur umso reger zusammen. Er führte sein Hauptwerk, „Die Kunst des Mittelalters in Böhmen", nicht ohne größte Bemühung zu Ende; es wurde durch die k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in Wien (1871—1877) publiziert. Der vielgeschätzte Kunsthistoriker W. Lübke besprach dieses Werk zur Zeit seines Erscheinens von einem Band zum anderen mit der wärmsten Anerkennung (in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung"). In seinem Ergänzungswerke zur „Geschichte der Baukunst" von Franz Kugler: „Geschichte der deutschen Renaissance", hebt er, als er mit seiner Darstellung in Prag anlangt, außerdem dankend hervor, „daß ihn Professor Grueber aus seiner reichen Kenntnis mit Nachrichten ergiebig unterstützt habe und von ihm ohnedies demnächst eine ausführliche Geschichte der Renaissance in Böhmen zu erwarten sei." Dieses „Demnächst" hat nun allerdings der Tod abgeschnitten.

Zuletzt überraschte uns der alte Herr noch in der erfreulichsten Weise, indem er an seinem Feierabend mit seltener Frische der Darstellung seine ästhetischen Ansichten in dem geistreichen Buche: „Die Elemente der Kunsttätigkeit“ (Leipzig, Brockhaus, 1875) reinlichst darlegte. Dieses Werk enthält gar fruchtbare Anregungen für die praktische Ästhetik. Grueber beginnt von der Kunst in ihren Wechselbeziehungen; er geht dann zu den sinnlichen Bedingungen der Kunsteindrücke über. Das zweite Kapitel handelt von Licht und Farbe, das dritte von der Bildung und dem Charakter der Formen, das vierte vom „Sehen, Bild und Horizont“. Dann folgen erst die besonderen Kunstbetrachtungen. Dies ist der richtige Weg der ästhetischen Untersuchung, den der alte Mann ganz in Gemäßheit des neuesten Wendepunktes der Ästhetik wohl noch aus früheren Gedankenprozessen her so treffend fand. Nachdem es seit lange philosophischer Brauch gewesen, vom Begriff aus an die Kunst heranzutreten, ist es endlich auch in der Ordnung, die ästhetische Untersuchung vom Auge, den einfachen Grundbedingungen des künstlerischen Sehens ausgehen zu lassen. Unsere spekulative Ästhetik hat nur zu lange ihr Objekt, die Kunst, mehr konstruiert, als eigentlich gesehen.

Wie sich der Theoretiker, erst in alten Jahren, in Grueber meldete, ebenso regte sich gleichzeitig bei ihm, wohl aus dem Nachhall früher Jugendeindrücke heraus, die Lust des Dichtens und Fabulierens. Ein romantisch-historisches Drama und gar sinnreiche Künstlernovellen (immer mit dem Hintergrund eines Bauwerks) liegen in seinem reichen Nachlaß noch da. Lauter Johannistriebe des zur Jugend sich rückwendenden Spätalters, eines Daseins, das sich im reinen Kreis zu schließen versucht. Grueber starb nicht ab trotz aller Sorgen — er starb nur

leiblich am Alter, in welchem dies allgemein Menschliche zuletzt unerbittlich an jeden herankommt. Er rührte sich, so lange sich ein tüchtiger und bedeutender Mensch überhaupt rühren kann. Ehre seinem Grabe!

*

Am 27. März 1906 waren die hundert Jahre voll, seit Grueber das Licht der Welt erblickte. In München hat man seiner an diesem Tage in verdienten Ehren gedacht. Möge denn dieses Gedenkblatt auch Einiges zur Würdigung des Verewigten beitragen.

Alfred Meißner in Bregenz.*)

Jener Zipfel von Österreich zu äußerst im Westen, der an das „schwäbische Meer" heraustritt, ist Bregenz, der Vorort von Vorarlberg. Im Hafen dieses Städtchens, zwischen den beiden Molotürmchen, über deren verkümmerte Ungestalt unser Dichter oft scherzen konnte, legte derselbe nach mehrfach bewegter Lebensfahrt sein Schifflein vor Anker. An dieser Stätte fand er eine späte, aber um so trautere Häuslichkeit.

In dem Bibliothekszimmer seiner hochgelegenen Wohnung stand sein Arbeitstisch. Von den Büchergestellen weg schweifte sein Blick über die Kuppel des Säntis und die fernere, leicht in den Dunst hingezeichnete Alpenkette mit den Gletschersilberstreifen, die im Sonnenschein aufblitzten. . .

Gerne setzte Meißner den Freunden, die ihn besuchten, die Reize seines Aufenthalts auseinander; er erzählte ihnen, wie er an seinem Dichterkastell nächst dem alten Rundturm reformierend herumgebaut, wie die hübsche Galerie davor mit dem Gehänge von wildem Wein von ihm entworfen worden . . . Als wir einmal den Gebhardsberg hinanstiegen, erläuterte er mir jeden Punkt der Umgebung, und machte mir Mitteilungen über die oft seltsamen Ansiedler in den Uferwinkeln des Sees, die bei reichlichstem Einkommen hier dem Groll über den ihnen widerstrebenden Weltlauf sich ungestört hingaben. Auch wurde der Freund

*) „National-Zeitung" (Berlin). Feuilleton vom 25. Okt. 1885.

nicht müde, die Eigenart des herrlichen, aber in seinen Wasserlaunen unberechenbaren Bodensees zu schildern, über dessen glattes Blau sich eben das Abendrot so prachtvoll ergoß. Wie beredt sprach er, von den Beleuchtungsschauspielen, mit denen sich jeder Wechsel der Jahreszeiten auf diesem Wasserspiegel in Szene setze! Dann erzählte er wieder von den tückischen Winternebeln, die oft das schwäbische Meer in eine grauweißdichte, greifbare Nacht hüllen, von dem gefährlichen Dienst der Postdampfboote um diese Zeit und den Glockensignalen, mittelst deren sie sich vor einem Zusammenstoß zu wahren suchen. — Am nächsten Morgen zeigte mir Meißner mit gleichem Anteil das kleine Museum von Bregenz, als gewissenhafter Cicerone die keramischen Funde aus der Römerzeit erklärend. Ich sah, daß das Bregenzer Ortsgefühl ganz in ihn eingegangen sei. Er der Weltkundige, Vielgereiste fühlte sich zuletzt in diesem schönen, gesellig-engsten, aber an Naturanregungen reichen Erdenwinkel zufrieden und wohl.

Man darf sagen: Meißners Natursinn habe ihm das Örtchen gewiesen, wo sich sein Dasein für einige Jahre des Glücks in sich zusammenziehen sollte. Immer drängte es ihn schon früher nach den Alpen und ihren Seelandschaften hin. Zuerst dort „am Stein“ an den Ufern des Traunsees, wo er sich voll Schaffenslust mit der biblischen Tragödie „Das Weib des Urias“ beschäftigte, aber zugleich einen hübschen Strauß von Edelweiß und Alpenrosen in ein kleines Buch zusammenband. Dann weiterhin nach Oberstdorf im Allgäu. In jene Zeit fällt die vertraute Annäherung Meißners an Franz Hedrich, die für ihn später so verhängnisvoll werden sollte. Endlich zog es ihn an den Bodensee, wo ein schon von Prag her ihm innig befreundeter Genosse, Rittmeister Karl von Bayer (als Romanschriftsteller unter dem Namen Robert Byr

vielgenannt und geschätzt) sich schon seit einiger Zeit eine glückliche häusliche Existenz bereitet hatte. Meißner lernte nun die jüngere Schwester der Gattin des Freundes kennen — er sah in ihre seelentiefen Augen, die so klar und rein waren wie der Seespiegel zu ihren Füßen, und der Bund war geschlossen. Sie wurde ihm die „liebe Frau" vom Bodensee, die den immer reisebereiten Flüchtling mit zarten Banden festhielt, und in sein Dasein Stetigkeit brachte. Bald flatterte, ganz unerwartet, ein Blättchen zu den fernen Freunden, auf dem zu lesen stand:

Unsere heute stattgefundene Trauung zeigen wir hiermit an.
Alfred Meißner, Marie Meißner, geb. Begg von Albansberg.
Bregenz, 11. Juni 1870.

Ich selbst hatte von dem Freunde schon lange keine unmittelbare Nachricht. Endlich schrieb er mir:

Hinter meinem Schweigen steckte eine psychologische Wunderlichkeit, die du schließlich doch begreifen wirst. Ich faßte, seitdem ich Prag verlassen, eine Reihe von Entschlüssen, bei denen die Einrede von Freunden vielleicht berechtigt war. Ich wählte einen Winkel der Erde zu meinem Aufenthalt, ich kaufte ein Haus, das einer Baracke ähnlich sah — ich heiratete. Wie unerwartet war dies alles, wie sehr der Erklärung nötig . . . Sonach durfte ich in dieser Zeit gleichgiltige Briefe schreiben und eine gewöhnliche Korrespondenz aufrecht erhalten, denjenigen gegenüber, die mir nahe stehen, blieb ich stumm. Sie kannten ja die Verhältnisse nicht, die mich zu einer so wichtigen Entscheidung bestimmten — und sie auseinanderzusetzen war nicht möglich, weil zu weitläufig. Nun erst, da sich die Tatsachen befestigt haben und alles so gut geworden ist, erscheine ich wieder vor dir. Ich bin zufriedener, als ich es jemals in meinem Leben war — ja ich weiß erst jetzt, was reines Glück ist. Es kann kein liebenswürdigeres, seelenvolleres, feiner befähigtes Geschöpf geben, als meine Frau ist. Ich kann auch ohne Selbstüberhebung sagen, daß sie, wenn ich es wollte, mit mir ans Ende der Welt ginge. Mein Haus habe ich so umgebaut, daß es sich gar wohl sehen lassen kann — der Einförmigkeit des Lebens, besonders im Winter, muß man durch Reisen abhelfen.

Und so geschah's. Meißner sah über die Gartenhecke seines Bregenzer Idylls, die sich immer dichter und lieblicher begrünte, nach wie vor hinaus in die Welt, und zeigte auch seiner lieben Marie diese Welt. Wie hing sie an ihm und wie stolz war er, bald hier, bald dort sie vorzustellen und zu sagen: seht doch, dies ist meine junge Frau! Es war ihm ein freudiges Bedürfnis, an ihrer Seite, im Reflex ihrer Empfänglichkeit, all dasjenige nachzugenießen, was er früher für sich allein an bedeutenden Eindrücken in sich aufgenommen — und ebenso das Neue neben ihr, mit ihr auf sich wirken zu lassen. So brachte er sie in Beziehung zur Gesellschaft Berlins, er besuchte mit ihr Wien zur Zeit der Weltausstellung und machte mit der lieben Gefährtin die Italienfahrt nach Rom, Neapel, Sorrent, Capri.

Weil dieses schöne Bündnis sich mit einer gewissen Besonnenheit des Gefühls geknüpft hatte, so verklärte dasselbe auch der Glanz einer milden, stetig zarten Empfindung. Nicht lange war ihm dieses Glück beschieden; er verlor nur zu bald seine liebe junge Frau. Was ihm aber der so früh wieder entrissene Besitz bedeutete — ein reicher Lebensinhalt für eine leider nur kurze Zeit — dies spricht sich ergreifend in einem späteren Gedicht aus, das mit einem Rückblick auf sein Glück beginnt, und in eine Totenklage mit schmerzlichst schluchzenden Lauten ausklingt.*)

Grau war schon mein Tag umzogen
Und die Sonn' am Wolkenrand
Neigte sich zu dunklern Wogen,
Als ich dich, Geliebte fand.

---

*) Dichtungen von Alfred Meißner. 4. Band „Herbstblumen". Seite 124.

Und mein Herz begann zu schwellen,
Tausend Stimmen wurden laut,
Wie der See im Tanz der Wellen,
Wenn auf ihn das Mondlicht schaut.

Nun verzieh' ich allen Winden
Einer rauhen Lebensfahrt,
Weil sie, Süße, dich zu finden,
Mir zum Schlusse aufgespart.

Sturmgeschaukelt, auf und nieder,
Wußt' ich nun, was Frieden gibt,
Und es schien mir immer wieder,
Daß ich nichts vor dir geliebt.

Milde Sonnenblicke nahmen
Nebel weg, die mich bedräut
Schöne Spätherbsttage kamen,
Schön're, als der Sommer beut . . .

Und ich wurde wieder Dichter —
Denn dein Herz war selbst ein Born
Voll Gedanken, schöner, lichter,
Und im Grund manch' gold'nes Korn.

Wie ein Wandeln unter Ähren,
Wo Cyanen, dunkelblau,
Ihre Augen zu uns kehren,
War dein Umgang, süße Frau . . . ,

Es war in der Tat ein „Wandeln unter Ähren" — still befruchtend. Und Meißner wurde „wieder Dichter", wie er als solcher erfolgreich begonnen hatte: nachdem er in der mittleren Zeit in eine angeblich durch das Zeitbedürfnis hervorgetriebene Produktion hineingeraten war, die durchaus nicht in der richtigen Linie des ihm von seinem Talente vorgezeichneten Weges lag. Seine Bregenzer Dichtungen, auf die ich weiter zu sprechen komme, sind der spät nachfolgende, reintönige Epilog zu der von ihm selbst

halbvergessenen Poesie seiner Jugend. Die Sangeslust jener frühen Tage kehrte ihm wieder zurück, aber eigenartig gedämpft, von tiefer gestimmtem Klang.

Man fühlt es heraus, daß ein weibliches Auge, den Zug der Empfindungen leise hütend, in die Blätter der Bregenzer Dichtungen mit hineinsah.

> Da grüßte mich dein Blick -- es faßte
> Mich deine liebe weiße Hand,
> Du wolltest, daß dein Wandrer raste,
> Wo deine stille Wohnung stand.

Diese Rast fand denn ihren produktiven Ausdruck: es ist das Vorwiegen der Betrachtung, des schildernden, des malerisch-verweilenden Elements, wie es bei Meißner in seiner letzten Epoche immer entschiedener zur Geltung kommt. Seine Poesie, in frühen Jahren rauschend-rhetorisch, wird zuletzt bildartig, gedankensinnig.

Wie verschieden doch die von flackernden Glutlichtern und Wetterstrahlen beleuchteten Bilder und Gestalten seiner jugendlichen Lyrik und Epik: „Das Ende der Gironde", „Byron", „George Sand", das Schlachtbild vom Witkowberge und das orgienhafte Nachtstück von den Adamiten in den „Ziska"-Gesängen — und andererseits wieder die vom Rot der Abendwolken umsäumten Figuren und Szenen der poetischen Erzählungen: „Werinher" und „König Sadal"! Eine wertvolle Nachlese des alternden Dichters, gepflückt in „schönen Spätherbsttagen" . . .

Nicht lange aber war unserem Freunde das Glück gegönnt, „still lauschend an dem Herde zu sitzen, wo seine Seele heimisch war". Seine Frau erlag sehr früh einem Lungenleiden. Meißner verfügte genug über medizinische Beobachtung von seiner Studienzeit her, als daß er das Ende nicht mit Bangigkeit hätte voraussehen sollen.

. . . bleicher ward und bleicher
Das geliebte Angesicht,
Leiser ward dein Wort und weicher,
Seelischer der Augen Licht.
Und du drücktest fest und fester
An dein Herz der Kinder Paar,
Deren blasse, schön're Schwester,
Mutter nicht, du schienst fürwahr . . .

Nun kam es denn — das Ende. Meißner schrieb mir nach dem Tode seiner Frau, anfangs Dezember 1878:

„Du weißt, was ich verloren habe — alles, was mir das Leben zum Leben machte. Sie war so anmutig, so gut, so gescheidt, ich hatte an ihr die beste, edelste Freundin. Mein Leben war schließlich in dem ihrigen aufgegangen. Nun ist alles hin, die Sonne ist unter und geht für mich nie wieder auf. Ich muß zusehen, wie ich in der Dämmerung fortkomme. Aber ich habe sie nicht erst am 14. v. M. verloren, ich sah ja schon seit einem Jahre, wie es kommen müsse. Es war eine schreckliche Zeit in Davos, wo wir vom November bis März gelebt haben — fünf tausend Fuß über dem Meere, in einer baumlosen, gletscherumgebenen Schneewüste. Ich glaube, er hat ihr eher geschadet, dieser moderne Heilungsversuch — doch darüber nachzugrübeln, führt zu nichts . . . Sie ist mit wahrhaft stoischem Mute gestorben. Sie hatte schließlich alle Tränen ums Leben niedergekämpft. Und doch gehörte sie zu den Brustkranken, die sich keine Illusionen machen, und schrecklich schwer war ihr die Ablösung von mir, von den Kindern . . . Sie wußte auch, daß ich vom Leben nichts mehr haben werde ohne sie. — —“

So war's auch. Meißners Lebenspfad war fortan verödet. Sein Herz konnte sich von diesem Verlust nicht erholen, obgleich sein Geist die Heilkraft literarischen Arbeitsdranges zu erproben suchte, und im Freundesverkehr zuweilen ein Anflug seiner früheren liebenswürdigen Heiterkeit wieder aufflackerte. Aber das waren nur einzelne Funken. An den beiden Kindern, einem begabten Knaben, einem anmutigen Mädchen, hing nun sein ganzes Herz — aber wie sehr mahnten sie ihn fort und fort an die Mutter!

* * *

Doch ich wollte auf die kleineren epischen Dichtungen Meißners zurückkommen, die einige Jahre vorher entstanden sind: „Werinher“ (1871) und „König Sadal (1875). Ich habe sie schon früher einmal aus einem anderen Anlaß besprochen.*) —

Ich halte dafür, daß jene kleineren epischen Dichtungen aus Meißners Spätzeit zu den erlesenen Musterstücken jener Gattung der Dichtung zählen, die Lord Byron mit seinen poetischen Erzählungen geschaffen hat. Natur- und Seelenmalerei greifen da innigst in einander. Diese Gattung ist noch weiter fortbildsam. Im engsten Umkreis vermag hier die Poesie ihre feinsten Ingredienzien zu mischen.

„Werinher“ ist eine Klosternovelle, elegisch-beschaulich, von eigener, intimer Sinnigkeit der Empfindung. Der bescheidene Held in der Kutte ist der vielgenannte Mönch im Kloster Tegernsee, der Dichter des liebzarten Minneliedes:

„Du bist min, ich bin din:
des solt du gewis sin,
du bist beslozzen
in minem Herzen:
verloren ist daz slüzzelin:
du muoßt immer drinne sin“ u. s. f.

Man weiß von ihm nur, daß er später wegen eines Disziplinarvergehens im Kloster zu St. Peter in Salzburg gewaltsam zurückgehalten worden sei, bis schließlich der Konvent des heil. Quirinius einen Bruder dahin abschickte, ihn zu erlösen. Fortan hieß er „Werinher, der Gärtner“, weil er bis ans Ende seines Lebens in einem Winkel des Klostergartens Blumen und Sträucher, besonders wohlriechende offizinelle Kräuter, zog. Er starb 1197. Meißner hat es nun unternommen, diese spärlichen, aber

*) „Die Presse.“ Feuilleton vom 19. Januar 1881.

das Nachsinnen herausfordernden biographischen Daten poetisch auszudeuten, zu motivieren und zu verbinden. Wie kam das Herz des Mönches und Scholastikus Werinher, der sich sonst in seiner geistlichen Pflichtpoesie mit der Ankunft des Antichrists u. dgl. m. beschäftigte, zu so süßen, innigen Lauten der Minne? Und was hat zum Schluß seines Lebens jene kontemplative, schwermütige Gärtnerei, das Einsiedlerleben zwischen seltenen Pflanzen und Blumen zu bedeuten? Darauf erhalten wir hier eine Dichterantwort in zwölf sinnreichen Gesängen. Ein ganzes Lebensschicksal ist gar fein aus jenen Anhaltspunkten zusammengewoben.

Bruder Werinher hat sich in ritterlichem Gefolge einer Fahrt beigesellt, die der Graf von Wollfratsburg nach Salzburg unternimmt.

> Zwei Sänften bergen zwei holdselige Frauen,
> Wie Sommer und wie Frühling anzuschauen;
> Die eine, reizgeschmückte, sonnengleiche,
> Die Gräfin ists, die hohe, wonnereiche —
> Die andere, wie Mondlicht zaubervoll,
> Mit blauen Augen und mit Locken lind,
> Maria ists, des Grafen Schwesterkind,
> Die dort im Dom den Schleier nehmen soll.

Bescheiden, höfisch, immer dienstbereit gibt der junge Mönch den beiden Frauen das Geleit; kein Junker tuts ihm gleich an feinen Sitten. Nun erreichen sie der Reise Ziel, das schöne Salzburg. „Neu auferweckt als Christin liegt sie da, die alte römische Juvavia“ — doch auf ihrem Grund birgt sie noch manches Götzenbild von reinster antiker Schönheit. Es war damals die Zeit „da von der zerschlagenen Pracht des Altertums ein Ahnungsschein erwachte“; Homer, Virgil war schon „Kost von höchstem Reiz“ in jenen Tagen, doch galt sie als verbotene Frucht. Werinher, der ebenso lieblich zu dichten wie auf Pergament

zu malen weiß, was irgend in Lüften und auf Fluren lebt, schwärmt auch für all' die herrliche Fabelwelt, wie sie die hohen alten Poeten ihren Rollen anvertrauten. Eben hat er noch den edlen Frauen, in deren Geleit er sich befand, von Ovid und seinem Buch der Metamorphosen wie von „der Venus Heiligenchronik“ erzählt — nun kommt er zu Salzburg mitten in einen Volksauflauf. Eine Antike ist ausgegraben worden; das herrliche Bildwerk erweckt im Volke ein unheimliches Grauen. Die alten Weiber, schreien:

Daß Belzebub,
Der unerschöpflich ist in argen Listen,
Im Schoß der Erde dieses Weib vergrub,
Daß es dereinst verführe fromme Christen!
Und sie bekreuzen sich . . .

Schon schickt man sich dazu an, das Götzenbild in Stücke zu hauen, es in den Fluß zu werfen. Werinher erkennt aber sofort

Das wundersame Bildnis der Cythera,
Die Siegerin der Welt, dem Meer entstiegen,
Um allem, was da atmet, obzusiegen.

Bis jetzt kannte er die Göttin nur aus der Schilderung der Dichter. Nun erblickte er sie, leibhaft plastisch, emporgestiegen aus des Grabes Nacht, wie er sich sie dachte. Um die Gefahr von dem Bildwerk abzuwenden, macht Werinher sich rüstig durch das Gedränge Platz und spricht laut ins Volk hinein:

Wie mögt ihr sünd'gen Reiz zu sehen wähnen
In diesem Steine schön und wunderbar?
Es stellt dies Bild Marien Magdalenen,
Die Büßerin, die Schwester Simons dar!

Den Krug, den das Venusbild in der Linken hält, deutet er auf das Gefäß, aus welchem seine Heilige gewohnt war, des Heilands teure Füße zu salben.

Da stutzt die Menge. Die fromme List zu Gunsten des Heidentums gelingt. Das Steinbild ist für jetzt gerettet. Mit ihm zieht Werinher ins Kloster ein; er stellt es in einer Nische auf —

> Und schnell gefaßt setzt er den Meißel an,
> Dem Postament mit römischen Buchstaben
> ‚Maria Magdalena‘ einzugraben.

Doch bald dringt ein geisterhaft erwachter Zauber durch die Klosterzelle.

> Das weiße Marmorbildnis scheint zu leben,
> Zu winken, und ein blauer Lichtschein brennt
> Geheimnisvoll herab vom Postament.

Werinher verspürt die magische Gegenwart der Venus Cypria — er wird in sich selbst irre in der Nähe des geretteten Bildwerks. Es folgt nun der sündhafte Roman neben dem Brevier auf dem Pult. Den verbuhlten Lockungen der Gräfin, die es von der Fahrt her scharf auf den jugendlichen Mönch abgesehen hat, weiß er zu widerstehn — aber die reizvoll liebliche Jungfräulichkeit Mariens, ihrer Nichte, hält ihn in ihren Banden wie ein süßes Verhängnis fest. Sein zartes Minnelied „du bist mein, ich bin dein“ wird zur innigen Wahrheit gegenüber der Liebholden, die im Kloster verschwinden soll. Werinher will mit ihr nach Italien entfliehen — doch der Fluchtversuch wird vereitelt. Sein Los ist härtestes Gefängnis. Sie erliegt in frühem Tod. —

Endlich langt die dringliche Forderung des Konvents von Tegernsee an, Werinher freizugeben. Der Abt von St. Peter in Salzburg läßt ihn ziehen; doch zum Abschied spricht er ihn so an:

Mit jenem Steinbild, das du uns gebracht,
Begann die Irrfahrt. Zauber sind darin
Und Kräfte einer unheilvollen Macht.
Ich glaube fest, es irrte deinen Sinn;
Es soll nicht fürder andere verderben,
Und mit dem Standbild wird der Zauber sterben! —

Er spricht, er winkt — und von der offnen Blende,
Wo fromme Sorgfalt einst das Bild gestellt,
Zur Tiefe schleudern es fanat'sche Hände,
Ein Krach — und auf dem Pflaster liegts zerschellt.

Nun ist es vorläufig aus mit der bestrickenden Nachwirkung der Antike. Meißner hat dem Ritter Tannhäuser einen Bruder aus dem Mönchstande gegenüber gestellt, um das Bild der Venusmagie im Mittelalter auch von der anderen Seite her zu beleuchten. Sicherlich mit echter poetischer Intuition. Seine Dichtung ist ein Beitrag zur Schilderung der vorerst noch spukhaft sich anmeldenden Renaissance im Mittelalter, die wohl auch zur Minnedichtung in eine schattenmäßig vorüberschwebende Beziehung trat. Meißner setzt zuletzt, der Überlieferung gemäß, seinen Werinher zu Tegernsee als stilltrauernden Gärtner in Ruhestand. Dort zog er bis in sein spätes Alter weiße Rosen ohne Zahl, immer noch jenes Kranzes aus weißen Rosen gedenkend, des Pfandes verschwiegener Liebe aus Mariens Händen.

*

Die Szenerie der anderen poetischen Erzählung „König Sadal", die um vier Jahre später nachfolgte, ist Thrazien zur Römerzeit, das Land mit fremder grandioser Natur und rätselhaft gemischtem Volkstum, dort am halbdunklen Kulturrande der antiken Welt. Den Stoff dieser Erzählung entnahm Meißner einer höchst seltsamen Quelle; dem ersten Buch des zweiten Teils von Daniel Kaspers von Lohen-

stein Roman-Ungetüm: „Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann als tapferer Beschirmer der deutschen Freiheit nebst seiner durchlauchtigen Thusnelda in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte vorgestellt." (1689.) An besagter Stelle erzählt der gefangene thrazische Herzog Rhemetakles die Geschichte seines Vaterlandes, und unter diesen Historien bringt er auch jene von dem König Sadal, der drei Generationen vor dem Erzähler gelebt haben soll.

„Lohenstein entwirft da ein vortreffliches Bild von den wütenden Qualen und Freveln einer blinden Leidenschaft. Sadal ist Othello, ein Märtyrer der Eifersucht. Die heißeste Liebe zu seiner schönen und tugendhaften Frau verbindet sich mit einem Argwohn, der sich zuletzt zu den sinnlosesten Einbildungen steigert. Nicht sein Bruder und nicht sein Vater entgehen der Eifersucht und dem Hasse; ja als ihn einmal im nächtlichen Zwielicht die Furie in die Schlafkammer seiner Gattin treibt, zückt er den Dolch auf seinen eigenen Schatten. Da keine liebevolle Vorstellung und Versicherung hilft, flüchtet die Frau, der er das Leben zur Qual macht, in einen Dianentempel und als sie auch da keine Ruhe hat, stürzt sie sich von den Zinnen eines Turmes herab. Sadal wirft sich hierauf in grenzenlosem Schmerze auf die Erde, die ihr Blut trank, und leckt die Tropfen auf. (Echter Lohenstein!) Dann ist ihm noch seines Bruders Trauer um die Gestorbene äußerst verdächtig; er stirbt hierauf sehr bald, nachdem er noch sein Reich den Römern vermacht hat."*)

Meißner fabuliert nun mit einiger Mäßigung dem Lohenstein nach, der sich mit blutlechzender Einbildungskraft immer in der grassesten Greueltragik ergeht — aber seine Darstellung fällt noch immer düsterer und wilder aus, als es sonst in seiner Art liegt. Die psychologischen Fäden, die er feinsinnig durchspinnt, vermitteln doch nicht hinreichend das düstere Nachtstück, dessen Grauenhaftigkeit ihn selbst fasziniert zu haben schien.

*) Dr. J. Cholevius. „Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts." Leipzig 1866. (S. 343.)

Sadal (dies sei noch vorher erwähnt) hat einen beiläufigen Zusammenhang mit der Geschichte. Cäsar erwähnt seiner in den Kommentarien (de bello civili III). Da heißt es: Ein König Cotys aus Thrazien habe dem Pompejus 500 Reiter unter Anführung seines Sohnes Sadal geschickt. Die Schlacht bei Pharsalus schlug auch jenes thrazische Kontingent in Trümmer — aber Cäsar verzieh dem Sadal und er folgte seinem Vater nach. Hier greift die Dichtung ein.

Nach seiner Niederlage auf dem Schlachtfeld erringt Sadal einen Liebessieg. Er führt aus Korinth die holde Apame ein, das Töchterchen des wackeren Kallisthenes, des Meisters in Bildwerken und Waffen aus Korinthischem Erz. Anfangs zögert sie, ihm in seine rauhe Heimat zu folgen, als ob die Ahnung eines schweren Geschicks ihr Herz beschleiche. Ihm gelingt's, sie mit sanftem Wort zu beruhigen.

> ... Du bist Griechin, milder Sitte Kind,
> Der Küste Kind, die laue Lüfte baden,
> Gewohnt der Haine, die voll Tempel sind
> Des Lorbeers und der schwirrenden Zikaden.
> Dich dünkt mein Thrazien eine Wüstenei,
> Weil du's nicht kennst. Es ist so schön, so frei —
> Hoch in die Wolken ragt der Berge Joch.
> In diesen Winkel uns'rer Welt verkroch
> Die gold'ne Zeit sich scheu,
> Als sie der Welt und Menschen sich entschlug,
> Die eisern sind, voll Laster und Betrug
> Und ohne Treu.
> Gingst du mit mir in jenes rauhe Land!
> Dem Himmel scheint es an der Brust zu liegen,
> Man meint, es reichen dem, der es erstiegen,
> Die Götter aus den Wolken eine Hand!
> Barbaren heißen wir, und sind es auch,
> Mit euch verglichen. Wie der rauhe Hauch
> Der Berge weht dich Sitte an und Wort,
> Doch keine Lüge keimt und wuchert dort.

So bin ich ein Barbar, und hast du, Kind,
Erst mich geprüft, so weißt du, wie wir sind.
In dieser Welt, wo so viel Laster gleißen,
Wer schämte wohl sich, ein Barbar zu heißen?

Und weiter geht die Reise in Apame's neues Reich. Welch' seltsame, ihrem Auge ungewohnten Landschaftsbilder! Bleigraues Gewölk und lange Wolkenschatten lagern über dem Blachfeld, das sie durchreiten; Störche spreiten ihre Flügel, mächtige Büffel wetzen an feuchten Steinen ihre Zähne. Ein Urwald umfängt sie jetzt und auf der nächsten Lichtung lagern Hirten bei einer Heerde von wilden Rossen oder schwarzen Schafen. Alles erscheint ihr, der Tochter des sonnig-heiteren Hellas, so unheimlich und fremd. Es drängt sie, den Geliebten zu befragen, ob sie bald dahin kommen, wo in der Berge Rachen die Greife wohnen, welche Gold bewachen? Wenn aus dem Forst das Lied der Waldessänger ertönt, da bangt Apame, daß hier der Vogel horste, der auf den Feind die Federn wie Pfeile abschießt. Und Sadal lacht von seinem Roß herab. Endlich nahen sie sich den Städten. Sie sind nordisch-finster und ernst; kein Marmor glänzet hier, es öffnen sich, gastlich einladend, keine von gesprächigem Volk durchwandelten Portiken — mächtige viereckige Türme recken sich ins abendliche Grau, alles starrt von Wällen und von Zinnen. Auf dem Eis des Hämus erstirbt der Abendglanz: da zieht in die große Burg die neue Königin ein.

Anfangs umfängt die Liebenden das reinste Glück, doch bald regt sich das Mißtrauen, zum Wahnwitz gesteigert, in Sadals Gemüt. Er ist der ehrlichste Barbar — aber die Überlegung hat keine Macht über die elementaren Regungen seiner Seele. Was aus der Welt der Kultur kommt, erregt sofort seinen Argwohn — sehr bald auch die Geliebte seines Herzens. Der erste tolle Anfall der Eifersucht geht noch vorüber — auch Apame beruhigt sich für jetzt.

Wohl weht um alles hier ein rauher Hauch,
Ich werde mich allmählig d'ran gewöhnen —
Bist Du doch einer nur von Thraziens Söhnen,
Wie Wolk' und Wetter stürmt, so stürmst du auch.

Doch es kommt schlimmer. Sie ruhen in einem lieblichen Tal. Von einer Felsenrampe hängen Gewinde wilden Weinlaubs nieder — eine Quelle rauscht im Grunde und blaue Blumen nicken in ihre Wellen. Eine Stelle ists, wie auserlesen zu süßem Herzensgeflüster. Er hat mit Zittergras und grünem Schilf ihr Haar umkränzt — und lehnt an ihrer Brust, von ihrer Augen Licht wie still berauscht. Da hebt er sich empor, die Geliebte betrachtend. „Wie eine schöne Muschel ist dein Ohr, rosig und klein — ich seh' mich nimmer satt an diesem aufgerollten Rosenblatt! Nur hier, das Ohrgehänge stört mich d'ran. Ich bitte dich, leg's ab! Ein durchlöchert Ohr bedeutet in Thrazien den Knecht". Sie bekennt ihm, es sei ein Angedenken von einem, der ihr lieb war; Myrtill hieß er, war ein Spielgenoß ihres Bruders und fand als abenteuernder Schiffer ein frühes Grab an fernem Strande. Sadal sieht mit erhitztem, düsterem Auge auf sie — er reißt die Perle aus ihrem Ohr und schleudert sie von sich wie einen Wurm. Wer weiß, wie weit Myrtill mit ihr kam! Korinth ist ja Cytherens verbuhlte Stadt . . . Und ist es so sinnlos, eifersüchtig zu sein auf Tote? „Sie sind kein Nichts, so lang mit seinem Rot der Lebende sie färbt und um sie weint!" Apame flüchtet sich vor seiner Eifersucht — die nicht sterben kann, die nur den Ausdruck ändert, aber nicht das Wesen — ins Haus der thrazischen Artemis und widmet sich dem asketischen Dienste der strengen Göttin. Als Sadal ihr Asyl bedroht, bringt man sie in die Tempelburg der Cybele. Auf ungeheuren Terrassenwürfeln steigt dies schaurig-majestätische Heiligtum empor; ein ganzes Gebirge wurde von Menschenhänden zerschlagen, um diese Massen aufzu-

türmen, die bis in die Wolken aufwärts ragen. Ein Wall mit zehn Türmen umgibt die unzugängliche heilige Burg. Sadal versucht dennoch, mit Kriegerscharen und Belagerungsmaschinen sie zu stürmen — aber vergebens! Da tritt vor ihn ein Mann mit der Kunde: „Ich habe einen Gang erspürt, der unterm Strom dich zum Tempel führt!" Die Eisentüre wird gesprengt; aus dem niedrigen Gang haucht ein Odem wie aus Grabesgrund — der Tiefe böser Dunst — den Vordringenden entgegen. Fürwahr, ein schlimmer Weg! Das ganze Grauen eines langverschlossenen Schachtes (in meisterhafter Weise geschildert) beleuchtet das emporgehaltene Lämpchen. Endlich ist Sadal in der Burg: er steht im Knäuel der Priester und der Krieger. Über Lachen Bluts will er sich den Weg zu der Gattin bahnen. Da erscheint sie vor ihm — bleich im weißem Gewande — und weist den Tempelfrevler mit ernster, strafender Geberde zurück. Sie zückt den Dolch — rot färbt sich das Gewand und keinen Seufzer haucht die Lippe mehr.

Die Dichtung bringt ein bedeutendes Landschaftsbild nach dem anderen: so zuletzt die Schilderung jenes Tals in der rauhesten Gegend des Hämus, wo Sadal sich selbst zu furchtbarem Ende verdammt.

> Nun steht er still in einem Taleskessel:
> Rings eine starre, ungeheure Welt;
> Vor ihm im Halbkreis Berge, die wie Sessel
> Für einen Rat von Göttern aufgestellt,
> Befranst mit Eis, geschmückt mit Sonnengold,
> Der Fuß im Strome, der zur Tiefe rollt.
> Ein tiefer Ernst haucht hier den Wandrer an:
> Nicht weiter, Mensch, darfst du den Ew'gen nah'n!
> Durch dieses Tal, besä't mit weißen Blöcken,
> Rauscht ein Gewässer hin, gewaltig, reißend,
> Die Wolfsfurt heißt es zu der Menschen Schrecken.
> Hier, jedes in den Schweif des Vormanns beißend,
> Zieh'n nächtens zum jenseitigen Reviere,
> Der großen Artemis furchtbare Tiere.

Und die Wölfe Thraziens, die grauen Hunde der Artemis, ruft nun Sadal auf, an ihm das Strafgericht zu üben, weil er der Göttin Heiligtum erbrochen! Voll Wunden finden ihn endlich die Seinen und legen ihn auf eine Tragbahre. Plötzlich fährt er auf — den schwarzen Wolkenrand durchzuckt ein Blitz — er glaubt in den Lüften das Gespann der Rächerin Cybele zu schauen. Da durchbricht er die Schar seiner Wächter und stürzt in den Abgrund.

* * *

Mit der Rückschau auf diese Dichtungen, die noch unter den Augen von Meißners Frau in Bregenz entstanden, schließe ich hier ab. Der mitfolgende Leser wird mir zugestehen, daß es nicht ungerechtfertigt war, bei denselben einige Augenblicke aufmerksamer zu verweilen. Es sind noch einmal tief geschöpfte Atemzüge eines echten Dichters, der vordem eine längere Zeit hindurch, bestimmt durch temporäre Einflüsse — bei seinen glänzenden Gaben viel zu literarisch-geschäftlich — sich auf den zeitläufigen Tendenzroman in seiner ganzen Breite eingelassen hatte: und leider zu namenlosem Unheil für ihn selbst. Dies war der Anlaß zu der „Allianz" mit Hedrich, die sich allein und einzig auf jenes Romangeschäft bezieht.

Ein Zug ernster Sammlung geht weiter noch durch die Bregenzer Produktion Meißners hin. Er legt sich auf Studien: diese fallen bei dem lernbegierig Produzierenden auch anders aus, als bei dem fachmäßig Studierenden, dem Gelehrten. Bei Meißner ergaben sich dabei immer interessante Ausblicke; es studierte in ihm eben der Dichter. Eine Folge von solchen Exerzitien seiner Untersuchung — manche davon schon aus früherer Zeit — hat er in der Sammlung „Historien" (Berlin, 1875) vereinigt. Da

fällt uns z. B. ein Essay über die „Deklamationen Quintilians“ ins Auge. Die dort als „Argumenta“ scharfsinnig fingierten Rechtsfälle, die dann für die Schule der gerichtlichen Beredtsamkeit virtuos verarbeitet erscheinen, haben sofort die novellistische Phantasie in Meißner angeregt; er interpretiert da als Dichter den römischen Juristen und Rhetoriker. — Ebenso bewandert zeigt er sich in der neulateinischen Literatur der beginnenden Hummanistenzeit, namentlich nach der Seite ihrer pikanten Elemente. Da hat denn der geistliche, diplomatisch weltkundige Literat Aeneas Silvius Piccolomini — nachmals Papst Pius II. — ein Liebesabenteuer Kaspar Schlicks zu Bassano, das dieser in Siena erlebt haben soll, mit einer nach Boccacio schmeckenden Würze zu einem kleinen Roman verarbeitet; die lateinisch geschriebene Liebesgeschichte — damals ein Modebuch — führt den Titel: „Tractatulus de Euryalo et Lucretia, duobus se invicem amantibus“. Meißner hat dieses Stück Erotik aus den Flegeljahren der noch jungen Renaissance dem geistlichen Autor, den er in diesem Stadium seiner literarischen Wege und Seitenwege geradezu „einen Paul de Kock mit der Tiara“ nennt, mit viel Geschmack und gewandter Leichtigkeit des Tons nacherzählt. — Weiterhin macht noch Meißner mit Vorliebe Streifzüge in später verdunkelte literarische Nebengebiete. Gar merkwürdig ist da in der Sammlung: „Historien“ ein Essay: „Nicolaus de Vernulz, ein vergessener Vorläufer Schillers.“ (1871) Es war dies ein äußerst korrekt katholischer, grundgelehrter Universitätspoet nach den damaligen Schulbegriffen von der Poeterei, ein Licht der Hochschule von Löwen, der zur Zeit der Gegenreformation lehrte und dichtete. (Er war zu Rübelmont im Herzogtum Luxemburg 1583 geboren und starb von vieler Arbeit aufgerieben im Januar 1649, gerade zu derselben Zeit, als die Revolution in England

das Schaffot für Karl I. aufrichtete.") Unter anderen lateinischen Dramen hat er denn auch eine „Johanna d' Arc" und einen „Wallenstein" geschrieben. Da reizte es nun Meißner zu untersuchen, wie der Jesuit, der echt katholische Schulpoet und unser menschlich-freieste, humanste Dramatiker sich denselben Stoffen gegenüber zu einander verhalten. Und immerhin entdeckte er da sehr beachtenswerte poetische Lichtblicke auch schon bei dem Vorgänger, und übersetzte, frei nachdichtend, die Hauptstellen beider Stücke in deutschen Jamben. „Ob wohl Schiller die Trauerspiele von Vernulz gekannt?" Meißner glaubt es nicht bezweifeln zu dürfen. „Das Verhältnis beider zu einander ist aber das eines Zeichners, der den Kernpunkt einer Situation mit wenigen Linien hinwirft und eines Malers, der dieselbe Idee in einem farben- und figurenreichen Bilde versinnlicht. Am einfachen Spalier aus Holzstäben, das der eine aufgerichtet, hat der andere Reben hinaufgezogen und die feurigsten Trauben wachsen lassen." — Zuletzt versenkt sich Meißner mit voller begeisterten Hingebung in das Studium der Dichtergenossen und unmittelbaren Nachfolger Shakespeares. „Alle mit einander," so sagt er, „bilden gewissermaßen eine geistige Hochgebirgskette; Shakespeare ist allerdings der Zentralstock derselben, er überragt seine dramatischen Mitbewerber, wie John Webster, Ben Jonson und die andern durch seine Vielseitigkeit; nach besonderen Seiten hin können aber diese mit ihm rivalisieren." Philipp Massinger ist dann in dieser Gruppe die Hauptgestalt, die unseren Dichter fesselt. Vor allem analysiert er mit besonderer Vorliebe dessen Stück: „Die unselige Mitgift (Fatal Dowry)" und bringt von den Hauptszenen eigene Übersetzungsproben. Und sofort wecken diese Eindrücke ihm den nachempfindenden Produktionsreiz; die Bühne, die Menschen, die Verhältnisse von damals werden vor ihm lebendig — und aus all dem

formt sich ihm die Dichternovelle „Oriola“, die ebenso fein charakterisierte, als in ihrem weiteren Verlauf spannungsvoll abenteuerliche Liebesgeschichte von Philipp Massinger und der lieblichen Miß Edith Banks (1874).

* * *

In ähnlicher Weise, immer still-emsig, beruhigt-produktiv, liefen die Alterstage Meißners ab, als er nach dem Tode seiner Marie sich tief vereinsamt fühlte; er suchte gleichsam Trost in einer gewissen sinnvollen literarischen Beschaulichkeit. Kurze Zeit nachher, da meine einzig liebreiche Mutter, die auch er sehr verehrte, dahingegangen war, schrieb er mir vor Weihnachten 1881:

„Liebster Freund! Es kommen die Tage heran, wo diejenigen die einander lieben, näher zusammenrücken, und die Einsamen sich doppelt einsam fühlen. Und so muß ich Deiner in diesen Tagen oft und herzlichst gedenken und mitfühlen, wie Dir zu Mute sein wird, allein, in der ungewohnten Wohnung; muß Dir sagen, daß ich nirgends lieber, als bei Dir wäre . . .

Ich sitze abends auch allein in meinem Zimmer und lese. Die ältere englische Literatur hat Schätze an Geist, Lustigkeit, Rührung, Menschenbeobachtung, die einem viel Umgang ersetzen können. Diesmal sind bei mir Fielding, Sterne, Smollet an die Reihe gekommen — über wie viele lange Abende haben sie mich leicht hinweggeführt! Die einsame Lampe im Zimmer auf der Höhe brennt oft bis Mitternacht; weit und breit ist sie das einzige Licht. Es hat meine Schwiegermutter — mir seit dem Tode meiner Frau eine wahre, liebevolle Mutter — auf der Höhe einen Weg machen lassen, der zweihundert Schritte die alte römische Stadt- oder Kastellmauer entlang führt. Seit dieser Weg vorhanden, brauche ich gar nicht mehr in die Stadt herunterzusteigen, um Bewegung zu machen — und so arbeitet alles meinem Einsamkeitsdrange in die Hände. Doch nun genug; ich wollte Dir nur einen Gruß schicken, da Du Weihnachten und Neujahr allein verlebst. Nun lebe wohl, Bester! Der Deinige auf immer, ‚solange diese Maschine ihm zugehört‘“.

Im Jahre 1884 ließ Meißner das Buch „Geschichte meines Lebens" erscheinen (Wien und Teschen, bei K. Prochaska). Diese Publikation rief große Teilnahme in Wien und in Berlin hervor. Hugo Wittmann hat mit seiner wohlbekannten Meisterschaft im Nacherzählen interessanter Lebensgänge — bei seinem seltenen Verständnis für den Mitteilungswert von Memoiren — der Lebensgeschichte Meißners in zwei Feuilletons der „Neue freie Presse" vollste Würdigung gewidmet. Er sagt da im Eingang: „Jeder Mensch auch der schlichteste, lebt ein interessantes Buch, sein eigenes Leben nämlich; aber nicht jeder hat den Beruf, das Buch zu schreiben. Meißner hatte diesen Beruf wie wenige seinesgleichen. Er scheint uns zum ruhigen Beobachter, der sich aus freien Stücken abseits stellt und die Zeit an seinem scharfen, meist wohlwollenden, immer etwas erstaunten Auge vorüberfluten läßt, wie geboren zu sein." Und zum Schlusse des zweiten Artikels folgt die zusammenfassende Bemerkung: „Mit dem Tode Heines, mit der Wallfahrt zu seinem Grabe schließt die Lebensgeschichte, schnellt also in einem Augenblicke ab, wo Meißner ein ganz junger Mann war und kaum die Hälfte seiner Dichterarbeit verrichtet hatte. Was nach 1856 kam, liegt uns allerdings zu nah, als daß es schon erzählt werden könnte. Noch zehn Jährchen möge es verdämmern, so wird es im richtigen Lichte für den Memoirenschreiber erscheinen. Wir hoffen, daß dann Meißner sich wieder zum Schreibtisch setzt und mit ungetrübter Frische die Fortsetzung erzählt. Ihn als Dichter zu würdigen, lag nicht in unserer Absicht — und doch, scheint uns, geschah es ein wenig, ohne daß wir es wollten. Der Beifall, den man dem Autor der Lebensgeschichte zollt, schlägt unversehens in ein Lob des Dichters um; denn des Dichters gestaltende, be-

*) „Neue freie Presse". 26. und 27. August 1884.

lebende, bändigende Kraft äußert sich allerwärts in diesem Buche, und ihm dankt es die künstlerische Rundung, den fesselnden Reiz."

*

Meißner setzte sich nicht mehr zum Schreibtisch, um die Geschichte seines Lebens zu Ende zu schreiben. Dagegen versuchte er es schon im nächsten Jahr, in der Nacht vom 20. Mai 1885, wie dies Robert Byr so ergreifend erzählt,*) durch einen Schnitt mit dem Rasiermesser in den Hals seinem Leben selbst ein Ende zu machen. Wohl begegnete der rasch erschienene Arzt durch Anlegung eines Listerschen Verbandes den nächsten Folgen der Katastrophe, aber die völlige Gemütsverstörung Meißners nahm doch so unaufhaltsam überhand, daß sie auch physisch zurückwirkte und nach kurzer Zeit am 29. Mai seinen Tod an Gehirnhautentzündung herbeiführte.

Und das Motiv jener nicht plötzlich ausbrechenden, sondern allmählig und qualvoll sich vorbereitenden Verzweiflung? Es war die namenlose, und doch kaum ausreichend begründete Furcht vor der Vernichtung seines literarischen Rufes, mit der ihn jener Franz Hedrich — dessen Name schon früher durch diese Zeilen lief — nach mancherlei Erpressungen bedrohte. Meißner hatte ihm anfangs nur Gutes erwiesen; er überschätzte weitaus sein Talent und war redlich bemüht, ihn literarisch zu fördern, ohne daß dies zu einem Erfolge geführt hätte. Hedrich war Tscheche, der den Ehrgeiz hatte, deutsch zu schreiben; an Entwurfsideen und sonstigen verwendbaren Erfindungen fehlte es ihm keineswegs, aber durchaus an der Macht über die Form, an dem Vermögen der literarischen Ausgestaltung, ja selbst ganz auffällig an der Fähigkeit des korrekten sprachlichen Aus-

*) „Die Antwort Alfred Meißners". München 1889. „Meißners letzte Tage", S. 5—14.

drucks. Er konnte sich denn als selbständiger Schriftsteller nicht durchsetzen. Aber nun trat er als Helfer, als Zurichter des Erzählungsstoffes unserem Meißner zur Seite, sobald dieser der Romanproduktion sich zuwandte. Nur in diese Phase wirkt die höchst bedenkliche Beihilfe Hedrichs herein, die sich eigentlich aus einem Unterstützungsverhältnis von früheren Tagen herausbildete. In verschiedenen zerrissenen Blattstücken, welche Robert Byr sorgfältig zusammenlas, finden sich unter den Aufzeichnungen Meißners hingeworfene Andeutungen über seine Beziehung zu Hedrich, die ich für völlig zutreffend halte — obgleich der Anteil Hedrichs an der ergänzenden Erfindung der Romanfabel in mehreren Fällen weiter gegangen sein mag, als dies hier ausdrücklich zugestanden wird.

„Es galt viel und rasch zu produzieren. Er sandte Zusätze und Einschaltungen. Aber alles, was er herbeibrachte, mußte genau geprüft, umgeschrieben, abgeändert werden; ich habe keine Zeile so, wie sie war, benützen können. Alles hatte die schreckliche Härte und Trockenheit, die ihm eigen war. Was von ihm kam, mußte von mir erst in die künstlerische Form getrieben werden. Ich entwerfe schnell, aber arbeite langsam. Zuerst schaffe ich einen Entwurf, in welchem ich dann modelliere, wie der Bildhauer in frischem Tone, endlich stelle ich das Buch, wie es ist, her In jenem mittleren Stadium lernte Hedrich meine Manuskripte kennen; ich nahm seinen Rat entgegen. Er machte auch rasche Hinwerfungen (?), von denen ich manches aufnahm, vieles verwarf.

Jedenfalls ließ sich Meißner von Hedrich in ungewöhnlichem Maße imponieren. „Mir war er, in dessen Wesen glühende Phantasie und eiskalter, verschlagener Verstand beisammen waren, Autorität. Ich änderte nach seinem Rate, gestaltete um."

Der „verschlagene" Verstand Hedrichs trat zuletzt in unheimlichster Weise hervor, als er Meißner eine schlau gelegte, verräterische Falle legte und dann sagte: „Jetzt

habe ich Sie in meiner Hand!" Der nähere Hergang ist in der oben angeführten Schrift von Robert Byr nachzulesen.

Meißner überlebte diesen Schlag nicht lang; er ging in den Tod. Nun trat Hedrich, erst recht unternehmend geworden, an den Rittmeister Karl von Bayer (Robert Byr), den Vormund der Kinder Meißners, mit einer Folge von Briefen heran, deren Absicht deutlich zutage lag. Er erklärte sich da geradezu als den „alleinigen und ausschließlichen Autor der Romane: „Zwischen Fürst und Volk", „Sansara", „Zur Ehre Gottes", „Schwarzgelb" und „Babel", Neuer Adel", „Die Kinder Roms", sowie aller inzwischen entstandenen Novellen (!!). Dazu der merkwürdige Zusatz: „Mit Meißners vier Bändchen Gedichte habe ich nichts zu schaffen."

In dem Brief: Edinburgh vom 1. März 1886 rückte er endlich mit folgender Proposition heraus:

„Es ließe sich vielleicht ein Vorschlag ausfindig machen, mit welchem der Konflikt friedlich beigelegt und meinen Autorrechten Genüge getan werden könnte. Dies wäre der einzige Ausweg, der Meißners Andenken unter diesen Umständen noch am wenigsten schaden würde, denn wie es einmal steht, läßt sich die volle Autorschaft seiner Werke nicht aufrechterhalten, und würde durch weitere Aufschlüsse, die ich im besten Willen (!) nicht vermeiden könnte, und mit einem noch lauteren Gekrache zusammenstürzen, wenn ich zu den Waffen greifen müßte."

Diese Hinweisung Hedrichs auf einen „auszufindenden Vorschlag" war nur ein anderer Erpressungsversuch gegenüber dem Vormund der Kinder Meißners, auf welchen dieser selbstverständlich nicht eingehen konnte und durfte. Darauf griff denn Hedrich, auf den selten versagenden Skandaleffekt rechnend, wirklich zu den Waffen, und veröffentlichte (freilich erst nach vollen vier Jahren!) das Buch, welches damals die literarischen Kreise geradezu alarmierte: „Alfred Meißner — Franz Hedrich. Geschichte

ihres literarischen Verhältnisses auf Grundlage der Briefe, die Alfred Meißner seit dem Jahr 1854 bis zu seinem Tode 1885 an Franz Hedrich geschrieben."

Das Vorwort beginnt mit folgenden Zeilen:

„Ich veröffentliche meine literarische Selbstbiographie und das besondere, vielleicht einzig dastehende Schicksal meiner Bücher, welche ein Vierteljahrhundert lang die weitesten Leserkreise so sehr, als die Werke irgend eines Zeitgenossen, beschäftigt und interessiert haben (?), deren Ursprung aber noch bis zum heutigen Tage der Feder Alfred Meißners zugeschrieben wird."

Welche unsagbar dreiste Behauptung gleich in den ersten Worten, um nur recht verblüffend zu wirken! Mit der äußersten Denkmühe kann ich es mir nicht vorstellen, wie jene Romane als „Bücher Hedrichs" ausgesehen hätten, wenn sie nach seinen angeblichen „Urmanuskripten", falls solche überhaupt existierten, ohne Hinzutreten von Meißners weiter verarbeitender Darstellung ganz unberührt zum Abdruck gelangt wären! Und wer hätte sie in dieser Form — oder vielmehr noch ohne Form lesen mögen!!

Ebenso wenig, wie jene zwei Originalmanuskripte größerer Erzählungen Hedrichs: „Miß Septimia" und „Der Dorftartüffe", die auf dem jahrelangen Wanderzug von einer Zeitschrift zur anderen nirgends unterzubringen waren — und während dieser erfolglosen Irrfahrt auch einmal durch meine Hand gingen.

Dem Briefmaterial Hedrichs, das auf den ersten Blick allerdings für Meißner schwer belastend erscheint, muß in der Schrift von Robert Byr „Die Antwort Alfred Meißners" die Abteilung: „Der Briefwechsel" prüfend entgegengehalten werden. Dann hält die Zunge der Wage mitten inne. Ich bin auf die sorgfältigste Prüfung dieser Frage wiederholt zurückgekommen und die Aufforderung dazu trat nahe genug an mich heran, da ich auch Hedrich noch aus meiner Studienzeit her sehr wohl kannte.

Es ist unsagbar zu beklagen, daß Meißner gerade an dem literarisch-sterblichen Teil seiner Produktion — als solcher erscheinen mir selbst bei manchen unleugbaren Vorzügen denn doch seine Romane — zuletzt auch persönlich untergehen sollte. Er war dabei nicht frei von Schuld; aber dies ist eben das Merkmal der tragischen Schuld, daß sie weit über ihr Maß hinaus gebüßt wird. Er hat überdies durch die fremdartigen Bestandteile, die er willfährig-bereit in seiner eigenen Komposition eindringen ließ, sich selbst gefälscht, bei aller Sorgfalt der Überarbeitung bändereiche Falsifikate, die über den echten Zug seines Schaffens den Leser irreführen, in dem seltsamsten Wahn in Umlauf gebracht.

Auch ein literarisch-tragisches Verhängnis! Halten wir uns denn in seiner übrigen, für ihn zunächst bezeichnenden, hinreichend reichhaltigen Produktion an dasjenige, wo er keine fremde Hand hineingreifen ließ, und wir werden da genug übrig behalten, um ihn zu lieben und zu schätzen.

Hedrich absentierte sich, nachdem er nach der Leiche Meißners mit seinem Buche hingeschlagen hatte, nach Schottland weiter, wohin er schon früher geheiratet hatte. In gründlichem Zerwürfnis mit den Schwägern seiner Frau verstieg er sich zuletzt zu einem Erbschaftsschwindel, und versuchte es in einem darauf folgenden Prozesse neuerdings Ansprüche aus seinen Autorrechten geltend zu machen. Diese abenteuerliche Rechtsfrage wirkte von Edingburgh bis in unseren Justizpalast nach Wien herüber. Nun ist über allen Gipfeln Ruh. Hedrich ist auch schon dahingegangen.

Nachträgliche literarische Bemerkung.

(Zu Seite 149.)

In der ersten Abteilung dieses Buches „Dramaturgische Fragmente" habe ich die Feuilleton-Artikel über das Calderonsche Stück: „Der Richter von Zalamea" in jener Form wiedergebracht, wie ich dieselben bald nach der Aufführung im Burgtheater damals für die Zeitung „Die Presse" geschrieben habe (v. 8. und 11. Juni 1882). Wir konnten uns um jene Zeit nur auf die Ergänzungen und Nachträge des Grafen Schack zu seiner Geschichte des spanischen Dramas und etwa auf die zweite Abteilung des vierten Bandes von J. L. Kleins Geschichte des Dramas berufen, wenn wir der angeblichen Priorität Lope de Vegas in der Behandlung desselben Themas, welches Calderon später sogar als „wahre Geschichte" (historia verdadera) bezeichnet, auf jene Zeugnisse hin gedachten. L. Speidel äußerte sich darüber gleichzeitig in einem geistreichen Feuilleton der „Neuen freien Presse" (vom 8. Juni 1882) folgendermaßen: „Calderon hätte also die Dichtung Lopes bloß mit seinem Wappen gestempelt. Es gehört allerdings zu den literarischen Unbegreiflichkeiten, daß das Lopesche Drama noch nicht veröffentlicht ist."

Nachher geschah dies endlich doch auf einem merkwürdigen Umweg, und zwar nicht in Spanien, sondern in Deutschland. Die bezügliche Publikation (mit dem spanischen Text) liegt uns jetzt unter folgendem Titel vor:

„Drei klassische Bühnendichtungen der Spanier, herausgegeben und erklärt von Max Krenkel. III. Calderon. Der Richter von Zalamea. Nebst dem gleichnamigen

Stücke des Lope de Vega, Leipzig. Johann Ambrosius Barth, 1887."

Im Jahre 1860 gab es nur eine unbestimmte Kunde von drei Exemplaren eines Urstücks des „Alcade de Zalamea" von Lope de Vega. Einen alten Einzeldruck des genannten Dramas besaß der englische Gelehrte John Rutter Chorley in London, ein zweiter Druck befand sich in der Bibliothek des Lord Holland in Kensington, und eine in neuerer Zeit gefertigte Abschrift war Eigentum von Don Agustin Duran in Madrid. Alle drei Exemplare blieben vorläufig in ihren Verstecken, bis zunächst nach Durans Tod (1. Dezember 1862) seine Büchersammlung von der Königin Isabella angekauft und der Biblioteca Nacional überwiesen wurde. Der Direktor J. G. Hartzenbusch nahm nun von dem Lopeschen Stücke Kenntnis und besprach dasselbe eingehend in einer bei der Sitzung vom 20. Januar 1864 gehaltenen und später im Druck erschienenen Vorlesung. (Siehe den Anhang in dem Buch Krenkels: „Auszug aus der Memoria leida en la Biblioteca Nacional, en la session celebrada el dia 20 de Enero de 1864, par D. Juan Eugenio Hartzenbusch. S. 371 bis 388.) Nun wurde es aber mit dem Stück Lope de Vegas wieder so still wie früher. Es scheint sich seitdem niemand in Madrid weiter um das Manuskript gekümmert zu haben, es geriet abermals in Vergessenheit, bis endlich von Deutschland herüber Herr Max Krenkel keine Ruhe ließ. „Mit Hilfe des Katalogs wurde das Manuskript wieder aufgefunden und der gütigen Vermittlung des Herrn E. Dorer verdanke ich die von dem Bibliothekar Baldomero Lodovico Cañizares verfertigte, höchst gewissenhafte Abschrift." Von geringerem Erfolg waren anfangs Krenkels Nachforschungen in England, bis endlich der romanische Philologe Herr Gustav Adolf Schrumpf in

London ihm seine dankenswerten Bemühungen zur Verfügung stellte: nachdem schließlich John Chorley (gestorben 29. Juni 1867), den größten und wertvollsten Teil seiner Bibliothek, namentlich seine „Colleccion de Comedias sueltas de los mejores ingenios de España desde Lope de Vega . . .“ dem British Museum vermacht hat, wo dieselbe selbstverständlich noch gegenwärtig aufbewahrt wird. Daraufhin war dann Krenkel bestrebt, nach Vergleichung des Madrider und Londoner Exemplars seine Textausgabe herzustellen. (Siehe in seinem Buch: „El Alcade da Zalamea. Comedia de Frey Lope Félix de Vega Carpio“. S. 285—367. Mit textkritischen Vorbemerkungen.) So unglaublich viele Umstände machte es denn zu einem früher einmal abseits gelegten Lopeschen Text wieder zu gelangen. —

Wenn wir nun an das Urstück herangehen, wie es uns jetzt vorliegt, und es mit dem Calderonschen Drama vergleichen, so können wir den großen künstlerischen Fortschritt des letzteren, die geniale Neugestaltung aus dem Kern des Sujets heraus sofort nicht verkennen. Der zweite Meister wußte recht gut, warum er das Lopesche Stück umarbeitete und daß er damit etwas Neues, ihm Eigenes, im höheren Sinn Wirksames schaffe und herstelle. Ein Thema auf das Wesentliche zu konzentrieren, darauf verstand er sich bei seiner fortgeschrittenen Erfahrung in der dramatischen Komposition doch besser, als sein äußerst stoffreicher und in rascher Erfindung überquellender, aber nicht immer zielsicherer Vorgänger.

Wie auch Krenkel konstatiert, stand wohl schon das Charakterbild Crespos bereits bei Lope rein gezeichnet fest. Dies ist eine Gestalt, die ganz und gar sein Gepräge trägt; „in der stattlichen Reihe bäuerlicher Ehrenmänner, die uns der Dichter in anderen Stücken noch vorführt, tritt unser

Crespo völlig ebenbürtig ein.“ (A. a. O. Einleitung S. 52.) Nun aber weiter die sehr erheblichen Unterschiede in der Führung der Handlung. Daraus ergibt sich, daß die Umdichtung Calderons für den richtig gelegten dramatischen Wendepunkt, für die einheitliche Zusammenfassung der Wirkung doch unbedingt verbessernd eingegriffen hat. Krenkel ist in diesem Punkt wohl anderer Meinung.

„Bei Lope wird Crespo sogleich im Anfange zum Alcaden gewählt, also zu einer Zeit, wo seine Familienehre noch unverletzt und ihm keine Veranlassung gegeben war, gegen einen Räuber derselben seines Richteramtes zu walten. Dadurch bot sich dem Dichter die Gelegenheit, das unbestechliche Rechtsgefühl des bäuerlichen Biedermannes erst an einigen schlagenden Beispielen zur Anschauung zu bringen, ehe er ihn in die Notwendigkeit versetzte, gegen die Verführer seiner Töchter (es sind derer bei Lope zwei zu zweien!!) einzuschreiten. So sehen wir mit eigenen Augen, daß er nicht nur in einem Streite zwischen zwei ihm persönlich fernstehenden Parteien dem Rechte zum Siege verhilft, sondern auch seinen guten Freund, den Gerichtsschreiber, durch Androhung strenger Strafe zur Änderung seines anstößigen Lebenswandels zwingt, ja daß er auf die Klage eines von ihm aus reiner Vergeßlichkeit nicht befriedigten Gläubigers sich selbst auspfänden läßt. (!) Dadurch steigert sich unsere Hochachtung vor seiner Weisheit und Gerechtigkeit von Szene zu Szene und als er sich endlich anschickt, die beiden Ehrenräuber zur Rechenschaft zu ziehen, bedarf es uns gegenüber keiner Versicherung seinerseits, daß er nicht auf Befriedigung seines persönlichen Rachegefühls ausgeht, sondern, auch wenn die Opfer des Frevels in keiner näheren Beziehung zu ihm ständen, genau das nämliche Urteil fällen würde.“

Wir müssen an dieser Stelle unsern Interpretator in seinen Darlegungen unterbrechen, weil uns zunächst die merkwürdige Komplikation der doppelten Schändung bei Lope zu schaffen gibt. Die beiden Hauptleute Don Diego und Don Juan, die, um Soldaten anzuwerben, schon einige Zeit in Zalamea gewesen sind, entführen einmal in einer Neujahrsnacht die Töchter des Alcaden Crespo: der dabei ergriffene Sergeant wird von dem General Lope de

Figuoroa zur Galeere verurteilt. Hieran schließt sich aber eine zweite Entführung, darauf die Verstoßung der Mädchen durch ihre bisherigen Liebhaber und noch überdies ein zwölftägiger Aufenthalt der ersteren im Hause einer Tante, während die nichtswürdigen Hauptleute indessen auf einem benachbarten Bauerngut im Quartier liegen. Am Tage nach der Rückkehr seiner Töchter vollzieht dann Crespo das Strafgericht an den Räubern seiner und ihrer Ehre. Die Verdoppelung des Deliktes, die Häufung der beiden Hauptleute, der zwei entehrten Töchter mit der Unterstand gebenden Tante dazu ergibt eine sehr bedenkliche Abstumpfung des Interesses; was im Drama zweimal nacheinander ganz gleichartig geschieht, ist für die Wirkung tödlich.

Doch Krenkel, der eifrige und erfolgreiche Nachforscher Lopes, steht hier auf dem Parteistandpunkt der Finderfreude, und tritt auf Lopes Seite gegen Calderon. Und warum?

„Bei Calderon erfährt Crespo seine Wahl zum Alcaden erst, nachdem bereits das Verhängnis über sein Haus hereingebrochen ist: in dem Augenblicke, wo er sich zu rächen beschließt, wird ihm der Richterstab in die Hand gelegt, so daß der Zuschauer sich nicht leicht des Eindrucks erwehren kann, als ob Crespos neue Würde ihm nur zu dem Zwecke verliehen sei, die Selbsthilfe, zu der er in jedem Fall entschlossen ist, mit dem Mantel gesetzlicher Formen zu umkleiden. (!)“

Wer aber dramatisch empfindet, muß ohne weiteres zugestehen: gerade die äußerst geistreiche Benützung dieser Peripetie ist die Angel, um welche sich das Calderonsche Stück dreht, um demselben eine so unvergleichliche Wirkung zu sichern; sie ist der Meistergriff, in welchem der große Dramatiker sich deutlichst kundgibt. Freilich konnte dieser Eindruck nur dadurch erzielt werden, daß Calderon so einsichtsvoll war, sich's an e i n e m Hauptmann und e i n e r Tochter genügen zu lassen.

Eine beilaufende Figur, die Calderon durchaus angehört, ist die köstliche Charge des Dorfjunkers Don Mendo. Der ehrenfeste Bauer, wie ihn schon Lope de Vega aus der Volksüberlieferung her kannte und zu schildern verstand, datiert auf früher zurück; die Hidalgokomik gehörte der jüngeren Beobachtung an und war erst unter den gesellschaftlichen Eindrücken der Calderonschen Epoche für die parodistische Behandlung völlig reif. Calderon tritt übrigens dem Don Quijote zu nahe, wenn er ihn mit seinem schäbigen Don Mendo in eine Reihe stellt. Aber mit der Zeichnung dieser Figur hat er Zug um Zug in echt spanischem Humor sein Bestes getan.

Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen.

Herausgegeben im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen:

Band I. **Moritz Reich**, Ausgewählte Werke. Herausgegeben von Dr. Rud. Fürst. Mit Porträt. XV und 288 Seiten. Preis geh. 2 Kronen = 2 Mark.

„ II. **Nikolaus Hermann**, Die Sonntags-Evangelien. Herausgegeben von Dr. Rudolf Wolkan. Mit Porträt. 8°. XVI und 256 Seiten. Preis. geh. 2 Kronen = 2 Mark.

„ III. **Friedrich Bach**, Gedichte. Von Julius Reinwarth. Mit Portr. XLI und 166 S. Preis geh. 2 Kronen = 2 Mark.

„ IV. **Johannes Mathesius**, Ausgewählte Werke. Erster Band: Leichenreden. In Auswahl herausgegeben, erläutert und eingeleitet von Prof. Dr. Georg Loesche. Mit Porträt. XXXVII und 284 Seiten. Preis geh. 2 Kronen = 2 Mark. (Vergriffen; zweite Auflage in Vorbereitung.)

„ V. **Josef Rank**, Erinnerungen aus meinem Leben. Mi Porträt. 410 Seiten. Preis geh. 3 Kronen = 3 Mark.

„ VI. **Johannes Mathesius**, Ausgewählte Werke. Zweitert Band: Hochzeitspredigten. Herausgegeben, erläutert und eingeleitet von Prof. Dr. Georg Loesche. Mit Porträt. XXI und 388 Seiten. Preis geh. 3 Kronen = 3 Mark.

„ VII. **Josef Messner**, Ausgewählte Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Messner. Mit Porträt. 8°. XV und 306 Seiten. Preis geh. 3 Kronen = 3 Mark.

„ VIII. **Deutsche Lieder auf den Winterkönig.** Herausgegeben von Dr. Rudolf Wolkan. Mit Portr. u. 7 Taf. in Lichtdruck. XVIII und 412 S. Preis geh. 3 Kronen = 3 Mark.

„ IX. **Johannes Mathesius**, Ausgewählte Werke. Dritter Band: Luthers Leben in Predigten. Nach dem Urdruck. Kritische Ausgabe mit Kommentar von Prof. Dr. Georg Loesche. Zweite verb. und verm. Aufl. Mit drei Porträts. 8°. XXII und 620 Seiten. Preis geh. 4 Kronen = 4 Mark.

Band X. **Justus Frey**, Gesammelte Dichtungen. Herausgegeben von seinem Sohne. Mit dem Bildnisse des Dichters. XI und 415 S. Preis geh. 3 Kronen = 3 Mark.

„ XI. **Adalbert Stifters Sämtliche Werke.** Erster Band. Studien. Erster Band. Herausgegeben von August Sauer. Mit dem Bildnisse des Dichters und 2 Lichtdrucktafeln. Preis geh. 5 Kronen = 5 Mark.

„ XII. **Adalbert Stifters Sämtliche Werke.** Vierzehnter Band. Vermischte Schriften. Erste Abteilung. Herausgegeben von Adalbert Horcicka. Mit 18 Lichtdrucktafeln. LXXXV und 402 S. Preis geh. 5 Kronen = 5 Mark.

„ XIII. **Ausgewählte Werke des Grafen Kaspar von Sternberg.** Erster Bd. Briefwechsel zwischen J. W. von Goethe und Kaspar Graf von Sternberg. (1820—1832.) Herausgegeben von August Sauer. Mit 3 Bildnissen Sternbergs. LI und 434 S. Preis geh. 4 Kr. = 4 Mk.

„ XIV. **Johannes Mathesius, Ausgewählte Werke.** IV. Bd.: Handsteine. Herausgeg. von Prof. Dr. Georg Loesche. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 704 S. Pr. 10 Kr. = 10 Mk.

„ XV. **Adalbert Stifters Sämtliche Werke.** 15. Band. Vermischte Schriften. 2. Abteilung. Herausgegeben von Adalbert Horcicka. (Im Druck.)

„ XVI. **Josef Bayer, Literarisches Skizzenbuch.** Gesammelte Aufsätze. Mit dem Bildnis des Verfassers. 358 Seiten. Preis 3 Kronen = 3 Mark.

„ XVII. **Goethes Briefwechsel mit Joseph Sebastian Grüner und Joseph Stanislaus Zauper.** (1820—1832). Herausgeg. von August Sauer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. (Im Druck.)

„ XVIII. **Moritz Hartmanns Gesammelte Werke.** Erster Band. Moritz Hartmanns Leben und Werke von Dr. Otto Wittner. Erster Teil. Mit 5 Lichtdruckbildern. XIII und 465 S. Preis 6 Kronen = 6 Mark.

„ XIX. **Moritz Hartmanns Gesammelte Werke.** Zweiter Band. Moritz Hartmanns Leben und Werke von Dr. Otto Wittner. Zweiter Teil. Mit 4 Lichtdruckbildern. XIII und 661 S. Preis 8 Kronen = 8 Mark.

(Die Sammlung wird fortgesetzt.)






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06720 1494

